

علم الجمال

مسند الكتابية
سنة ١٢٨٥
سرى زكى بطرس

عند لو كاتش

د. رمضان بسطاوي سي محمد غانم



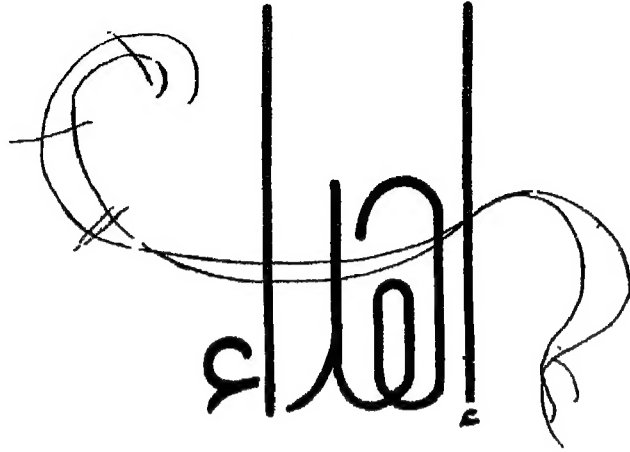
علم الجمال

عند لوکاتش

د. رمضان بسطواویسی محمد غانم



۱۹۹۱



الى أبى الذى فجر لى ينابيع التصوف ،
والى أمى التى ازداد حضورها بعد غيابها ،
والى أخى صديقى فى صحراء الحياة •
والى زوجتى ومى ومحمد •

(« حقا ان الفلسفة هي الحنين » • انها الرغبة في أن يكون المرء ببيته في كل مكان كما يقول «نوفاليس» Novalis
ومن هنا فان الفلسفة ، كشكل من أشكال الوجود والحياة ،
هي التي تعطينا دائما الدلالة على الانفصال أو الشرح بين ماهو
داخلي ، وماهو خارجي ، وهي دلالة على التفاوت الجوهرى بين
الانا والعالم ، وعلى انعدام التطابق بين الروح والفعل) •
« جودج لوكاتش »

“Philosophy is really homesickness” says Novalis : it is the urge to be at home every where. That is why philosophy, as a form of life or as that which determines the form and supplies the content of literary creation, is always a symptom of the rift between inside and outside, a sign of the essential difference between he itself and the world, the incongruence of soul and deed.”

“George Lukacs”

The theory of the Novel, p. 29.

المقدمة

يمكننا تلخيص اتجاهات علم الجمال في مبدأين رئيسيين هما :
المبدأ الحسى الأستطيقى ، والمبدأ الوظيفى الأخلاقى ، وهذا التقسيم مرتبط
بالعلاقة المتبادلة بين الفن والأخلاق التى تفصح عن مضمون الفن ووظيفته
الأخلاقية ، وعلى الرغم من أن هذه القضية - قضية الفن والأخلاق - قد
بحثت منذ أقدم العصور ، لا سيما حينما نجد كثيرا من الرؤى التى تؤكد
على أهمية الفن فى تربية الفرد جماليا ، وتنمية ذوقه وإدراكه ، إلا أن
أهمية هذه القضية لا تظهر إلا فى مراحل التحولات الاجتماعية الكبيرة
حيث يتكشف دور الفن فى تأثيره الفعال .

ويكاد يكون هيجل (HEGEL) (١٧٧٠ - ١٨٣١) من أكبر الفلاسفة
الذين حاولوا تحليل الظواهر الاجتماعية - بما فيها الفن - من خلال
منهجه الجدلى ، دون أن يفصل العناصر الاجتماعية عن بعضها ، ولذلك
فقد حلل الفن وصلاته بمختلف أشكال النشاط الانسانى ، والعلاقات
الانتاجية والسياسية ، ونتيجة لذلك ، فلقد تم الكشف عن
مختلف مجالات الثقافة الجمالية ووظائفها الاجتماعية المتعددة وشروط
واقامة تطورها ، ولذلك يعتبر « هيجل » أن الفن هو أحد أشكال الكشف

الذاتي للروح المطلقة ، (١) ، الا أن هيجل يستدرك بأنه لا يمكن لكل القضايا أن تجد تموضعا وتمثيلا في الشكل الفني ، وتنحصر القضية في أن الفن يعبر عن الحقيقة في شكل محدد شعوري ، ويختلف في هذا عن الفلسفة التي تعتمد على التصورات (conceptions) .

ومن هذا المنطلق يبدأ لوكاتش G. Lukàcs تطوير أفكار هيجل في علم الجمال ، مستفيدا من انجازات كثير من العلوم مثل علم الاجتماع وعلم التأويل Hermeneutics وغيرها من العلوم ، وإذا أردنا أن نقارن بين جهود كانط وهيجل ولوكاتش في علم الجمال سنجد أن رؤية كانط Kant (١٧٢٤ - ١٨٠٤) وهيجل للجمال وفلسفة الفن تأتي كنتيجة تالية لمذهبهما العام ، ومرتبطة بالبنية الأساسية في نظرتهما للوجود والانسان ، بينما تنبع أهمية لوكاتش من كونه لا يؤسس مذهبيا ، وإنما يحاول أن يجد منهجا ، يدرس من خلاله الفن والجمال كما هو كائن في حقيقته الموضوعية ، من حيث ارتباطه بالواقع الاجتماعي والاقتصادي والتاريخ الانساني ، ومن ثم تكون مقولات الكلية والتاريخية والتموضع اللامتعين (undetermined objectivization) هي المداخل الرئيسية لرؤيته الجمالية ، بل ولنظرة الفلسفية أيضا .

ان لوكاتش لا يحاول أن يكمل رؤاه للوجود برؤية للفن والجمال تكمل لوحة رؤاه ، كما فعل الفلاسفة السابقون عليه ، إنما بدأ متذوقا للفن وناقدا لياه ، ولذلك فهو يعنى بالفن ورؤاه من أجل توضيح موقعه بالنسبة للانسان في صراعه الأزلى مع الواقع بمختلف أشكاله ، والنظرة المتفحصية لجملة أعماله ، تجد أن القضايا الجمالية هي بؤرة اهتماماته الفلسفية ، ومعظم أعماله الفلسفية الأخرى تقع كهوامش حول هذه القضية وهو الفن ، ولذلك نجد مقولة الكلية (Totality) تظهر في باكورة أعماله « الروح والأشكال » (Soul and Forms) كمبدأ رئيسي لتفسير العمل الفني وتحليله وتصبح المقولة ذاتها ، فيما بعد ، هي المقولة الرئيسية لتوضيح الجانب الفلسفي في الماركسية ، وهو يؤثرها على مقولة الاقتصاد لتمييز الماركسية عن غيرها من الفلسفات الأخرى ، وهذا يفسر لنا رؤية لوكاتش التي تدرس الفن في علاقته بالبنى المختلفة للوجود الانساني .

(١) ينتسب الفن عند هيجل الى مجالات مختلفة ، فالروح (Geist) تمر حسب رايه عبر ثلاث مراحل : ١ - تطور وعي الفرد ، ٢ - الظواهر الاجتماعية المختلفة ، ٣ - مجالات الادراك الذاتي للروح ، وينتسب الفن والدين والفلسفة الى المرحلة الثالثة ، بيد أن الفن - هنا - يبرز كبداية لتطور الروح فقط ليحل محله الدين والفلسفة .
See : Knox, Israel : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer, New Jersey, Humanities Press, 1958, p. 83.

فهو حينما ينقل رؤاه ويعممها ، انما يدرس الانسان فى وحدته الجدلية كذات وموضوع ، متأثرا فى ذلك بفلسفة هيغل التى كان لها القاسم الأعظم من جملة المؤثرات التى أثرت عليه ، لذلك فلقد حاول لوكاتش أن يطبق الجدل الهيجلى فى مجالى فلسفة الفن وعالم الجمال ، فبحث فى الانعكاس (Reflection) ، وناقش فيه طبيعة العلاقة الجمالية بالواقع ، والنمط (Type) ، حتى وصل الى الواقعية كمنهج جمالى يحاول أن يفسر به الأعمال الأدبية من « هوميروس » الى الآن ، على أساس أن الشكل الفنى ، فى أى عصر ، يعكس وعى المجتمع بالواقع الاجتماعى .

واهتمام لوكاتش بالشكل ليس جديدا فى تاريخ الفلسفة ، فاعمد استخدم « أفلاطون » مصطلح الشكل (Eidos) مرادفا لمصطلح المثل ، واعتقد بأن معرفه ماهية الشيء مرتبطة بمعرفته شكله ، وارتبط مفهوم الشكل لدى « أفلاطون » ببعد أنطولوجى ، وذلك من خلال ربطه بالجمال ، وأطلق على هذا المفهوم مصطلح « الشكل الداخلى (Endon Eidos) » (٢) .

ولذلك يعتبر لوكاتش امتدادا لهيغل فى اهتمامه بالشكل الفنى كتعبير عن الواقع الاجتماعى لعصر ما ، وسيوضح تمايز لوكاتش عن هيغل فى تطويره لأفكار الأخير ومحاولة منه لتجاوز مثاليته ، فرغم ادراك هيغل أن التقسيم الرأسمالى للعمل هو أساس نشر الحياة الحديثة ، الا أنه لم يدرك ما يختفى وراءه من علل مادية واجتماعية ، لذلك يفرق لوكاتش بين الرواية والملحمة على أساس أن الملحمة هى التصوير الحكائى للمجتمع ككل ، أى تعبير عن الكلية الاجتماعية (social totality) بينما الرواية هى الفن المقابل للملحمة الذى يعبر عن هذا التناقض بين الذات الفردية والموضوعية الاجتماعية ، والفرقة هنا بين الشعر والنثر كشكلين من أشكال الأدب ، وتقوم على أساس الواقع الاجتماعى ، فهو يقول : « ان تناقضات المجتمع الرأسمالى هى التى تقدم لنا المفتاح الحقيقى لفهم الرواية من حيث انها نوع أدبى قائم بذاته وهى القطب المقابل للملحمة العصور القديمة ونقيضها الجذرى » (٣) .

ونقطة انطلاق لوكاتش فى النص السابق تبدأ من تعريف هيغل للرواية بأنها ملحمة بورتوجازية . واسهام لوكاتش الحقيقى يكمن فى تحديد المراحل الأساسية فى تطور الرواية من خلال دراسة الشكل

Jennefer Speake, (ED) A, Dictionary of Philosophy, (٢)
London, Macmillan, 1979, p. 114.

(٣) لوكاتش : الرواية ملحمة بورتوجازية ترجمة جورج طرايشى ، دار الطليعة ،

بيروت ، ص ٩ - ١١ .

والمضمون وتطورهما مع تطور المراحل الأساسية لتطور البورجوازية ، ولعل كتابه « بلزاك والواقعية الفرنسية » (Balzac und der Franzosische) الذى نشر بالانجليزية بعنوان (Studies in European Realism) « دراسات فى الواقعية الأوربية » ، يقدم نموذجا لهذا التحليل الذى يعتمد على المنهج السابق فى تفسير العمل الأدبى ، وكذلك دراسته عن « توماس مان » (Thomass Mann) وهذا يوضح أن لوكاتش لا يقدم منهجا فحسب ، وإنما يقدم تطبيقات أصيلة لمنهجه العام ، وهذه النماذج التطبيقية فى النقد الأدبى ساعدته فى تصحيح بعض سلبيات رؤيته ، حيث كان يربط بين مصير الرواية ونهاية الرأسمالية ، ولكنه عاد فى دراسته الأخيرة عن سولجنستين (٤) حيث يؤكد لنا أن رواية « جناح السرطان » تعبير حقيقى عن الواقعية رغم أن بطل الرواية « كوستوجلوتوف » لا يحمل سمات البطل الروائى التى نادى بها لوكاتش فى أعماله المبكرة ، وأكد لوكاتش أنها تعكس التناقض بين الفرد والمجتمع أيا كان ، ولا نجد أدنى صعوبة فى أن نغتنم إلى أن نهاية المجتمع الرأسمالى ليست هى نهاية النثر الروائى ، « فالرواية ستظل الشكل التعبيرى الأمثل لكل مجتمع لم يحقق درجة متقدمة من التواصل بين الذاتية الفردية والموضوعية الاجتماعية » (٥) وقد تطورت رؤيته للنمط ومفهوم البطل حتى استوعبت « كوستوجلوتوف » مع « دون كيشوت » و « هانز كاستروب » بطل (الجبل السحري) « لتوماس مان » و (راسكنكوف) « لدستويوفسكى » ، ولذلك فإن أعماله النقدية مرتبطة بآطروحاته النظرية حول قضايا علم الجمال ونظرية الأدب ، لأن هذا كله يعطى دلالة لبحثه عن أسباب اغتراب الإنسان وتشويهه فى عالمنا المعاصر ، فقضية الاغتراب هى الجانب الانطولوجى من رؤيته الجمالية ، مثلما الجدل هو الجانب المعرفى لرؤيته أيضا ، لذلك يمكن القول ان الكلية - كمقولة جدلية - والاغتراب - كمقولة وجودية - هما أهم أسس فلسفته الرئيسية ، لذلك فإن آخر أعماله التى أصدرها فى حياته ، وهى كتابه « أنطولوجيا الوجود الاجتماعى » ، تؤكد على هذا المنحى فى تفكيره .

والواقع أن لوكاتش يمثل جزءا من المناخ العام الذى يسود الفكر الأوروبى المعاصر ، لذلك تأثرت رؤيته بالتحولات الحديثة التى حدثت فى الفكر الأوروبى بشكل عام ، والفكر الألمانى بوجه خاص ، بحيث لا يمكن فصل أعماله عن المناخ الحضارى والثقافى الذى كانت تعيشه ألمانيا فى بداية هذا القرن ، فكتابات لوكاتش خرجت وسط حوار المثقفين الألمان حول

— Lukacs : Solzhenitsyn. trans. by : W. C. Graf, London, (٤)
Merlin Press, 1970, p. 11.

(٥) لوكاتش : الرواية ملحة بورجوازية . مصدر مذكور ، ص ١١ .

قضايا الفكر والفن والسياسة والأخلاق ، ومن ثم فإن تحوله الى الماركسية ونقده اياها كان أمرا طبيعيا ومرتبطا بما كانت تمر به بلده « المجر » التي كانت جزءا من امبراطورية تضم المجر والنمسا ، وأحد الأهداف الرئيسية لهذه الدراسة هو توضيح دور الظروف الاجتماعية والتاريخية في كتاباته السياسية والفلسفية ، خصوصا أن بعض الباحثين يكيلون له الاتهامات (بالمراجعة) و (التحريفية) .^{٥٠} ولذلك فإن المنهج الاجتماعي الذي لا يفصل الفكر عن الواقع ، بمختلف مستوياته السياسية والاقتصادية والايديولوجية كان ضروريا لفهم أعمال لوكاتش ، ولتحديد موقعه الحقيقي بين مفكرى عصره .

ان الواقع الثقافي يشهد في الآونة الأخيرة عرضا وفيرا لمدارس نقدية كثيرة ، تكون بمثابة أدوات نظرية ونقدية تتيح للباحثين قدرة أكبر في تحليل النص الأدبي ، وقد ظهرت مصطلحات جديدة في التعامل مع النص مستفيدة من انجازات علم اللغة ، والمدارس الجمالية المعاصرة ، والواقع أن هذا العرض والشرح والتفسير للمدارس النقدية والجمالية ، يجعلها محاولات ناقصة ، اذ لابد من تتبع هذه المدارس النقدية في ارتباطها بأصولها الفكرية التي تشكل النظرية الجمالية ، التي لها جوانب معرفية ووجودية ، بمعنى أن هذه المدارس النقدية هي جزء من أبنية فكرية لها أصولها الحضارية والتاريخية ، ومن هنا يأتي دور الباحثين في ميدان الدراسات الجمالية في اكمال هذا النقص ، من خلال الدراسة العلمية الجادة لهذه الاتجاهات ، التي لا تفصل بين الأصول المعرفية والانطولوجية وبين الاتجاهات النقدية والجمالية ، لذلك تجد رؤية هيغل للفن على سبيل المثال هي جزء من المنهج الجدلي ومرتبطة بتطور هذا المنهج وتغيراته الكيفية وتناقضاته الداخلية كمصدر لحركته الذاتية ، كذلك فإن رؤى سارتر (SARTRE) وفرويد (FREUD) مرتبطة أوثق الارتباط برؤاها في المعرفة والوجود ، ولا يمكن ، مثلا ، نقل نتائج سارتر الاجرائية في علم الجمال والنقد الأدبي ، دون تحليل قضية « التخيل » وقدر الانسان المعاصر ، أى تحليل الأصول الفكرية له . وجورج لوكاتش الذي نقدمه في هذا البحث يعتبر واحدا من أهم الأصول التي اعتمدت عليه كثير من الاتجاهات المعاصرة في نظرية الأدب ، وعلم الجمال ، فلقد صرح لوسيان جولدمان في أكثر من موضع من كتابيه « نحو سوسيولوجية الرواية » (٦) و « الاله المختفي » (٧) الى أهمية لوكاتش في قيام ما يسميه بالبنوية التوليدية

-
- Goldmann, L. : Towards a sociology of the novel. trans. (٦)
by : Alan Sheridan, Tovistoek, 1975, pp. 5-17.
- Goldmann, L. : The Hidden God. trans. by : Philip (٧)
Today, Routledge & Kegan Paul, 1977, pp. 10-11.

(Genetic structuralism) ، وفي التحليل الاجتماعي للأدب ، هذا عن أهمية لوكاتش في ميدان الدراسات الجمالية أما عن أهمية لوكاتش في الفلسفة المعاصرة فتنبع من اهتمامه بدراسة بنية الوعي الانساني (human consciousness) وتمييزه لأربعة أنواع وهي الوعي الزائف والوعي الحقيقي ، والوعي المجرد والوعي الممكن ، وقد استخدمت هذه الأنواع من الوعي في كثير من الدراسات المعاصرة في الأيديولوجيا والوجودية ، كذلك اهتم لوكاتش بدراسة تشيؤ الانسان في المجتمع الرأسمالي والاشتراكي على السواء ، حتى ان لوسيان جولدمان يعتبر كتاب هيدجر (Heidegger) الأساسي « الوجود والزمان » (١٩٢٧) هو محاولة للإجابة على التساؤلات التي طرحها لوكاتش في كتابه (التاريخ والوعي الطبقي) (١٩٢٣) ، رغم أن هيدجر لم يذكر هذا صراحة في الكتاب ، ولكن لوكاتش في المقدمة الحديثة التي كتبها عام (١٩٦٧) لكتابه السابق ، يوضح أن هذه المشكلات كانت « تحوم فوق الرؤوس » في ذلك الوقت ، بمعنى أنها تشكل مناخا عاما للفكر المعاصر في العشرينات من هذا القرن فهو يقول :

« ... ان اشكالية الاغتراب (Alienation) التي تعرض هنا - يقصد كتابه (التاريخ والوعي الطبقي) - للمرة الأولى بعد ماركس هي القضية المحورية لأي نقد ثوري للرأسمالية ، والتي تمتد أصولها من الناحية النظرية والمنهجية الى الجدل الهيجلي ، وبالطبع كانت هذه الاشكالية تحوم فوق الرؤوس ، وبعد بضعة سنوات ، حينما نشر هيدجر (Heidegger) كتابه (الوجود والزمان (Being and time) أصبحت قضية الاغتراب ، بفضل هيدجر مركز المناقشات الفلسفية ، واستمرت تحت تأثير سارتر ومن تأثروا به . ويمكننا أن نطرح جانبا رأى لوسيان جولدمان (Goldmann) الذي يرى أن كتاب هيدجر هو رد فلسفي على ما يحتويه كتابي ، رغم أن هيدجر لم يذكر هذا ... ان المهم هو أن اغتراب الانسان هو الاشكال الرئيسي للعصر الذي نعيش فيه » (٨) .

ومما سبق يتضح لنا أهمية لوكاتش في الفلسفة المعاصرة بشكل عام ، وفي علم الجمال بشكل خاص ، ولكن يبرز هنا سؤال ، كيف تتم دراسة

— Lukács, G. : History and class consciousness. trans. by : R. (٨) Livingstone, London, Merlin Press, 1971.
See Preface of the New Edition (1967), p. xxii.

لوكاتش ؟ ، وهل يمكن دراسة كل القضايا التي اهتم بها ؟ ، والواقع أن ادعاء دراسة لوكاتش ككل فيه قدر من المبالغة ، ليس لأن لوكاتش متعدد الجوانب والاهتمامات فحسب ، ولكن لأن كتاباته غزيرة كما سيتضح لنا عند استعراض أعماله كلها ، فهي تصل الى أكثر من اثنين وثلاثين مؤلفا تقريبا ، ولا يمكن دراسة أعماله بمعزل عن الأبعاد التاريخية التي أنتجتها ، خصوصا وأن كثيرا من أعماله عبارة عن ردود أفعال تجاه أحداث العصر السياسية والفكرية والجمالية ، وذلك كله مستحيل في هذا الحيز ، وبالتالي لا يمكن دراسة أعماله الجمالية كلها ، فلقد اهتم لوكاتش بجماليات الدراما والأدب والسينما ، وصاغ رؤاه الجمالية بعد تمرس تقدي طويل في هذه الميادين ، ولذلك فقد حاولت أن أقدم لوكاتش كفيلسوف ، لأن هنالك صعوبة كبيرة في الكتابة عن رؤاه الجمالية - بعامية - دون الكتابة عنه كفيلسوف صاحب فلسفة في الجدل والاغتراب ، ولا سيما أن لوكاتش ينظر للفن باعتباره علاقة تفصح عن نوعية ادراك الانسان للعالم ، وبالتالي فان نظريته للفن جزء من منهجه الجدلي العام .

وقد أشرنا فيما سبق الى أهمية قضية الاغتراب كقضية مجورية في فكر لوكاتش الفلسفي ، أتتبع هذه القضية لديه ، مع مقارنتها بنصوص هيجل وماركس حول الاغتراب ، وهذا وارد في كتاب لوكاتش الأساسي « التاريخ والوعي الطبقي » الذي يتحدث فيه عن الاغتراب والتشيز ووعي البروليتاريا ، ويدعمه بنقده للفكر الغربي بصفة عامة ، وأهمية هذا الكتاب لا تنشأ من أهمية الموضوعات التي يطرحها فحسب ، وانما أيضا من الضجة التي أثيرت حوله ، وجعلت لوكاتش يقدم نقدا ذاتيا (self criticism) حول ما ورد في الكتاب من أفكار تختلف مع وضعية « انجلز » وتنتقده ، لكن لابد أن نأخذ هذا النقد الذاتي بكثير من الحذر ، لأنه قد عاد ، ونفى هذا النقد الذاتي وقال انه جاء لأسباب سياسية وعلينا أن نراعي وضع الآراء في النظم الشمولية ، ويمكن تعميم هذا الحذر ليس فيما جاء بنقده الذاتي فحسب ، وانما بسيرته الذاتية حول موقفه من ستالين ، وأيضا حينما يرد انتاجه الفعلي في فترة الشباب الى تأثير الكانطية الجديدة (Neo Kantism) وبينما نجد انتاجه الفكري في هذه الفترة يعكس « لا أدريية » (Agnostic) في رؤية الوجود ، وهذا يوجهنا الى نصوص لوكاتش الأصلية لتحليل الاتجاه السائد في تفكيره .

لكن قبل أن أبدأ في تحليل أعمال لوكاتش ورؤاه الجمالية ، لابد أن أطرح سؤالا جوهريا يدور حوله محور الدراسة ، وهو هل قدم لوكاتش منهجا جماليا ماركسيا أم هيجليا ؟ ويمكن صياغة هذا السؤال بطريقة

أخرى ، ما هو انجاز لوكتاش الأساسى ؟ وأقصى ما يطمح اليه هذا الكتاب هو أن يقدم اجابة قد لا تكون صحيحة بقدر ما تكون متسقة مع جملة أعمال لوكتاش .

لكن قبل أن نلج عالم لوكتاش لابد أن نعرض قائمة بأعمال لوكتاش التى جمعتها إحدى دور النشر فى ألمانيا الغربية وهى (Luchterhand Verlag Nevvied) فى ثمانية عشر مجلدا ، لأن معظم أعمال لوكتاش كانت مقالات ودراسات طويلة جمعت فى كتب فيما بعد ، ولقد اعتمدت فى هذا البحث على أعمال لوكتاش المترجمة الى اللغة الانجليزية ، هذا بالإضافة الى عدد من المقالات فى الدوريات مثل New Left و Hungarian Quarterly وهذه الأعمال التى اعتمدت عليها فقط هى الواردة فى ثبت المراجع فى نهاية الكتاب ، ولم أذكر الأعمال التى لم أستطع الحصول عليها أو لم أتمكن من الاطلاع عليها ، ولابد من القاء نظرة على مجمل أعماله لتبين مدى اهتماماته وتنوع كتاباته :

- ١ - الروح والأشكال (١٩١١) (Die Seele und die Formen)
- ٢ - نظرية الرواية (١٩١٦) (Die theorie des Romans)
- ٣ - نحو علم اجتماع للدراما الحديثة (١٩١٤) (zur soziologie des modernen Dramas)
- ٤ - العلاقة بين الذاتية والموضوعية فى علم الجمال (١٩١٧) (Die Subjekt-object Beziehung inder Asthetik)
- ٥ - التكتيك والأخلاق (١٩١٩) (Taktik und Ethik)
- ٦ - نحو المشكلة البرلمانية (١٩٢٠) (zur Frage des Parlamentarismus)
- ٧ - التاريخ والوعى الطبقي (١٩٢٣) (Geschichte und Kalass enbewusstsein)
- ٨ - لينين (١٩٢٤) (Lenin)
- ٩ - بوخارين ونظرية المادية التاريخية (١٩٢٥) (Bukharin und theorie historischen Materialismus)
- ١٠ - موسى هيس ومشكلة الجدل المثالى (١٩٢٦) (Moses Hess und die Probleme der idealistischen dialektik)
- ١١ - أطروحات بلوم (١٩٢٨) (Blum theses)

- ١٢ - الميل أو الحزبية ؟ (tendenz oder Parteilichkeit)
- ١٣ - مقالة أو تصوير ؟ (١٩٣٢) (Reportage oder Gestaltung ?)
- ١٤ - من أزمة الأخلاق (١٩٣٢) (Aus der Not eine Tugend)
- ١٥ - طريقى نحو ماركس (١٩٣٣) (Mein Weg zu Marx)
- ١٦ - نظرة الأرستقراطية والديموقراطية الى العالم (١٩٤٦)
(Aristokratische und demokratische Weltanschauung)
- ١٧ - جوتة وعصره (١٩٤٧) (Goethe und seine zeit)
- ١٨ - هيجل الشاب (١٩٤٨) (Der junge Hegel)
- ١٩ - مقالات فى الواقعية (١٩٤٨) (Essays uber Realismus)
- ٢٠ - كارل ماركس وفريدريك انجلز كمؤرخين للأدب (١٩٤٨)
(Karl Marx und Friedrich Engels als Literatur historiker)
- ٢١ - وجودية أم ماركسية (١٩٤٨)
(Existentialismus oder Marxismus ?)
- ٢٢ - الواقعية الروسية فى الأدب العالمى (١٩٤٩)
(Der russische Realismus in der Welt literature)
- ٢٣ - معنى الواقعية المعاصرة (١٩٤٩)
(Wider den missverstandenen Realismus)
- ٢٤ - مشكلات الواقعية (Probleme des Realismus)
- ٢٥ - توماس مان (١٩٤٩) (Thomas Mann)
- ٢٦ - الواقعيون الألمان فى القرن التاسع عشر
(Deutsche Realisten des 19 Jahrhunderts)
- ٢٧ - بلزاك والواقعية الفرنسية (١٩٥٢)
(Balzac und der Franzosische Realismus)
- ٢٨ - علم الجمال الهيجلى (١٩٥٣) (Hegels Asthetik)
- ٢٩ - تحطيم العقل (١٩٥٤) (Die zerstorung der Vernunft)
- ٣٠ - مشكلات جمالية (Probleme de Asthetik)

- ٣١ - الخصوصية كمقولة جمالية
(Uber die Besonderheit als Kategorie de Asthetik)
٣٢ - الرواية التاريخية
(Der historische Roman)
٣٣ - الطبيعة النوعية للاستطيقا
(Die Eigenart des Asthetischen)
٣٤ - نحو أنطولوجيا للوجود الاجتماعي
(zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins)
وهذا الكتاب يتكون من مقدمة وثلاثة أجزاء ، يتناولون خلالها
خلاصة مذهب الفيلسوف من خلال دراسته للعمل ، وأنطولوجيا هيغل
وماركس .
٣٥ - العمل
(Die Arbeit)
٣٦ - هيغل
(Hegels Falsche und echte ontologie)
٣٧ - ماركس
(Die ontologischen Grundprinzipien Von Marx)
٣٨ - سولجنستين
(Solschenizn)

هذا بالإضافة الى عدد ضخم من المقالات والدراسات التي لم تجمع
في كتب بعد ، وهكذا يتبين لنا صعوبة تناول أعمال جورج لوكاتش في
دراسة واحدة ، وخصوصا مع هذا الكم الكبير من الكتابات المتنوعة
الاهتمامات ، ورغم أنني اعتمدت على ما أتيج لي من أعماله المترجمة الى
الانجليزية ، أو العربية ، الا أنني حاولت أن أقدم لوكاتش ورؤاه الجمالية،
واقصى ما تطمح اليه هذه الدراسة هو تقديم هذا المفكر بشكل لا يخل
بشروط البحث العلمي .

المغربيين - القاهرة - يناير ١٩٨٤

الفصل الأول

مدخل

إلى فلسفة جورج لوكاتش

- تمهيد ..
- حياته وعصره ..
- تطوره الفلسفي والجمال ..
- الجوانب الاستمولوجية والانطولوجية
لرؤية لوكاتش الجمالية ..
- تعقيب ..

تمهيد :

اختلف الباحثون في تحليل أعمال جورج لوكاتش ، وفي تحديد اتجاهه الفكرى ، فيعتقد باركنسون (Parkinson) (١) أن لوكاتش يمثل الماركسية الجديدة (Neo Marxism) بينما يعتبره ليشتهام (Lichtheim) (٢) يمثل الهيجلية الجديدة ، ونجد فيكتور زيتا Zitta ينتهمه بالمراجعة والتحريفية (Revisionism) ويميل لوسيان جولدمان L. Goldmann (٣) الى تفسير لوكاتش تفسيراً وجودياً ، والمنهج الأقرب الى الصحة لتقديم لوكاتش ، ليس هو ابتسار هذه الآراء جميعها واختيار موقف واحد منذ البداية ، وإنما هو تحليل حياة لوكاتش من خلال تحليل الخلفية التاريخية والاجتماعية لعصره ، للوقوف على المؤثرات التى أثرت فى فكره ، وبالتالي لا يكون الموقف حينذاك هو قبول أحد هذه الآراء أو رفضها ، وإنما تتبع مصادرها فى تشكيل فكر لوكاتش الجمالى والفلسفى ، لذلك فإذا حاولنا أن نرسم صورة شخصية لحياته ، ثم أعماله ، سنكتشف أن هذه الطريقة ستخفق ، ذلك لأن الحياة الخاصة — حتى بالنسبة لأكثر المفكرين توحداً

— Parkinson : Luckàcs. London, Routledge & Kegan Paul, (١) 1977. And see also same author (ED) G. Lukàcs. The Man, his Works and His Idea, W.N. 1970.

(٢) جورج ليشتهام : لوكاش الترجمة العربية سلسلة أعلام الفكر العلمى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٥ ص ١٣٢ .

— Goldmann : Lukàcs and Heidegger. Rouledge & Kegan Paul, London, 1977, p. 5 & p. 102. (٣)

وعزلة - لا يمكن عزلها عن موقفه العام ، وذلك لسببين بالنسبة لجورج
لوكاتش :

أولهما : أنه قد أمضى أكثر من نصف قرن من حياته في المشاركة
في القضايا السياسية لبلده (المجر) .

ثانيهما : ان أهم أعمال لوكاتش جاءت متأثرة بالتحولات الحديثة
التي حدثت في الفكر الأوربي المعاصر منذ عام ١٩١٤ ، وبالتالي لا يمكن
عزل لوكاتش عن مناخ عصره الذي كانت تتردد فيه المناقشات الدائرة حول
الكانطية الجديدة ، والنزعة التاريخية التأويلية والهيكلية والماركسية ،
ولذلك فليس هنالك حاجة للدراسة الرأسية (Diachronology)
التي تهتم بتعيين التواريخ الدقيقة ، وترتيبها وفقا لتسلسلها الزمني ،
وسأركز - كلما أمكن ذلك - على عرض المناخ الثقافي والاجتماعي الذي
نما فيه لوكاتش ، لأن هذا هو المدخل الطبيعي لفهم لوكاتش الذي كان
يردد دائما : « اذا أردنا أن نفهم كاتباً ما ، فعلياً أن ندرس القرائن
التاريخية والاجتماعية لعصره » (٤) .

وعلى الرغم مما قد يبدو من أن هذا الفصل غير وثيق الصلة بعنوان
البحث الرئيسي ، الا أنه ضروري لفهم مصطلحات لوكاتش الأساسية ،
والاتجاهات العامة في تفكيره من خلال تحليل أهم أعماله الرئيسية التي
نوفرت للباحث .

١ - حياته وعصره :

ولد جورجى سريجدي فون لوكاتش (Gyorgy Szegdy Von Lukács) في ١٣ ابريل عام ١٨٨٥ في بودابست العاصمة الثانية للمملكة النمساوية
المجرية ، وهو الابن الثاني لأبوين يهوديين ثريين ، وكان أبوه من رجال
البنوك الأثرياء ، منح لقب فون (Von) مكافأة له على خدماته في الميدان
الاقتصادي ، وأراد الأب لابنه أن ينهج مسلكه في الحياة ، لكن لوكاتش
الصغير كان يطمح أن يصبح شاعرا أو كاتباً مسرحياً ، فظهر وهو صغير
شغفاً بالأدب ، وموهبة طيبة في النقد ، وتعود أولى كتاباته الى عام ١٩٠٢
حيث ساهم بحيوية في الحياة الفكرية لمدينته وهو لا يزال صغيراً في أوائل
العشرينات من عمره ، ولا بد أن نشير هنا الى أن اللغة التي كانت تتحدث
بها الأسرة هي اللغة الألمانية ، ولقد غير والده اسمه لوفينجر الألماني

— Quoted in Parkinson : Lukács ..., p. vi.

(٤)

Lowinger الى لوكاتش المجرى Hungarian Lukacs ، أما والدته فكان اسمها الأوسط فيرثر Wertheimer ولقد تربت في فيينا ، وتعلمت اللغة المجرية بعد زواجها ، ولذلك فان معظم أصول كتب لوكاتش كتبت باللغة الألمانية ، وفي الواقع أنه قد نقد قوله : « انه لا يستطيع كتابة الفلسفة باللغة المجرية ، ولكنه كان يحترم اللغة المجرية بينه وبين نفسه » (٥) .

وفي السابعة عشرة من عمره ، أى في عام ١٩٠٢ انضم لوكاتش الى « نادى الطلبة الاشتراكيين » الذى أسسه في بودابست المفكر المجرى آرفين زابور (*) (١٨٧٧ - ١٩١٨) الذى نمت لدى لوكاتش العداء للرأسمالية ، وهذا ما كان متسقاً بالفعل مع ما كان سائداً في أوساط المثقفين في بداية القرن العشرين في ألمانيا من موقف رومانسي معاد للرأسمالية يستند الى رد فعل أخلاقي وعاطفي تجاه تزايد قوى المال والاستغلال المادى ، وبداية شعور مبهم بتحول الانسان الى سلعة ، ولذلك شاعت في أوساط المثقفين فكرة مؤداها أنه لابد من اصلاح أخلاقي يسبق الثورة السياسية ، وظهرت هذه الفكرة على صفحات مجلة « القرن العشرين » والتي اشترك في تحريرها لوكاتش من سنة ١٩٠٦ الى سنة ١٩١٨ ، وقد عبر لوكاتش عن هذه الفترة من حياته بقوله :

« ... أعتقد أنني أبتعد عن الحقيقة ، اذا حاولت أن أزيل الخلافات والتناقضات الواضحة على نحو متكلف ، لأنه لابد أن أضع تطوري الفكري في وضعه الصحيح من تاريخ الأفكار . فاذا كان لفافوست (Faust) روحان في صدره ، فلماذا لا يحق لرجل عادى أن يكون له عدة نوازع فكرية متناقضة ، خصوصاً حينما يجد المرء نفسه ينتقل من طبقة الى أخرى وسط الأزمة العالمية ، وحتى الآن ، حينما أجد نفسى قادراً على استدعاء هذه السنوات الى الذاكرة ، فبالنسبة لى على الأقل ، أجد أفكارى تتأرجح بين محاولة اكتساب الماركسية والممارسة السياسية من جهة ، وبين تضخيم مستمر للنواحي

— Ibid., pp. 1-2.

(٥)

(*) يعتبر آرفين زابو "Arvin Szabo" من المفكرين المجرين الذين تأثروا بأفكار نيتشه وماركس ، وقد درس التاريخ والفلسفة في جامعة فيينا منذ عام ١٨٩٩ حتى عام ١٩٠٣ ، وتعرف خلال تلك الفترة باللاجنين الاشتراكيين الروس ، وترجم أعمال ماركس وإنجلز الى اللغة المجرية في ثلاثة مجلدات ، وساهم مع لوكاتش في تحرير مجلة القرن العشرين "Twentieth century" .

• الأخلاقية والتي تتسم بالمثالية الخالصة من جهة أخرى ، (٦)

• ويعكس هذا النص بذور اهتمام لوكاتش بالأخلاق والتي ظهرت فيما بعد في كثير من كتاباته وأوضحت المشكلة الأخلاقية واحدة من همومه الفكرية الأساسية حتى آخر حياته (٧)

وفي عام ١٩٠٢ حتى عام ١٩٠٦ ، تلقى لوكاتش دراسته الجامعية في جامعة بودابست ثم حصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة ، وخلال هذه الفترة ، كتب عدة مسرحيات من أجل فرقة طلابية تسعى لخلق مسرح حديث يعبر عن الطبقة العاملة ، وكتب أول مؤلفاته النقدية وهو كتاب ضخيم يقع في ألف صفحة بعنوان « تاريخ تطور الدراما » (History of the Development of Modern Drama) الذي ظهر فيما بعد في سنة ١٩٠٨ ، ويحلل فيه تاريخ الدراما متأثرا بمناخ الكانطية الجديدة التي كانت سائدة في ذلك الوقت ، وكتب بعد المقالات في مجلة الغرب (Nyugat-West) (٨) والتي ظهرت فيما بعد في كتابه المبكر « الروح والأشكال » (Soul, and Forms). ومنذ ذلك التاريخ (١٩٠٨) كف لوكاتش عن الكتابة باللغة المجرية - إلا فيما ندر - واستخدم اللغة الألمانية في كافة كتاباته بعد ذلك .

وحتى ذلك الوقت لم يشارك لوكاتش مشاركة حقيقية في المجال السياسي ، وإنما كان مخلصا لاهتماماته الحقيقية المتمثلة في الفلسفة ، وعلم الاجتماع ، ولكن الجزء الأعظم من اهتماماته كان يتركز حول علم الجمال ، ولذا فإن كتاباته في هذه الفترة المبكرة من حياته كان يغلب عليها طابع دراسات النقد الأدبي وعلم الجمال .

وبعد ذلك سافر لوكاتش إلى برلين خلال عامي ١٩٠٩ - ١٩١٠ حيث حضر محاضرات الفيلسوف وعالم الاجتماع «جورج زمل» (Georg Simmel) (١٨٥٨ - ١٩١٨) ، ومال إلى اعتناق تفسيره للكانطية الجديدة ، وكانت ممثلة في مدرستين رئيسيتين ، أول هاتين المدرستين هي مدرسة

— Luckàcs : History and class consciousness, p. x. (٦)

— Luckàcs : Tactics and Ethics. Political Writings 1919-1929. (٧)
trans. by M. McCollgan, London, NLB, 1973.

ويظهر خلال هذا الكتاب مدى اهتمام لوكاتش بالأخلاق وربطها بالسياسة ، وخصوصا دراسة علاقة الحزب بالأخلاق ، لذلك يتضمن الكتاب مقالات ودراسات عن « الوظيفة الأخلاقية للحزب الشيوعي » (١٩٢٠) ، الدور الأخلاقي في الإنتاج الشيوعي (١٩١٩) ، التكنولوجيا والأخلاق (١٩١٩) ، أزمة الأخلاق في الشيوعية (١٩١٩) .

— Parkin on : Lukàcs, p. 3 F. (٨)

« ماربورج » (Marburg) وكان يمثلها المفكران كوهين (H. Cohen) (١٨٤٢ - ١٩١٨) وناثروب (P. Natrop) (١٨٥٤ - ١٩٢٤) وهي « تؤكد على التمييز بين نظرية المعرفة والميتافيزيقا التأملية ، وتنكر امكانية الادراك الحقيقي للواقع » (٩) ، أما المدرسة الثانية فهي مدرسة هيدلبرج (Heidelberg) وكان يمثلها المفكران « فندلباند » (W. Windelband) (١٨٤٨ - ١٩١٥) ، و « ريكتر » (H. Rickert) (١٨٦٣ - ١٩٣٦) ، وهي المدرسة التي مال اليها لوكاتش ، وقد حضر محاضرات « فندلباند » و « ريكتر » ابان وجوده في « هيدلبرج » ، وهي التي تهتم بدراسة التاريخ والحضارة . ولقد كان لوكاتش عضوا في الحلقة العلمية التي كونها « ماكس فيبر » (M. Weber) (١٨٦٤ - ١٩٢٠) (*) ، وقد تأثر لوكاتش بالمحاضرات التي كان يلقيها أستاذ الفلسفة بجامعة هيدلبرج ، وهو « اميل لاسك » (Emil Lask) (١٨٧٥ - ١٩١٥) (**).

وانتهى لوكاتش خلال هذه الفترة من كتابة مقالاته الطويلة « فلسفة الفن » (١٠) التي نشرت فيما بعد في الدورية المجرية الفصلية ، وهو يطلق على كتاباته في هذه الفترة بجماليات هيدلبرج (Heidelberg Aesthetics) (١١) وقد أصبح خلال تلك السنوات عضوا في حلقة الشاعر ستيفان جورج - الذي كتب عنه مقالة في كتابه المبكر « الروح والأشكال » - وهي جماعة من تلامذة « جوتة » و « نيتشه » ومعهم شعراء يطلق عليهم « شعراء نهاية القرن » (Fin du Siecle) وهم من ذوي الميول الصوفية (١٢) .

المكتسبات

(٩) ليشتهايم : لوكاتش الترجمة العربية ، ص ١٦ .
(*) يعتبر ماكس فيبر مفكرا اقتصاديا وعالم اجتماع سياسي (لوكاتش يسمي بطبوعه)
الاجتماع الديني ، ويسعى لرفع العلوم الاجتماعية الى مرتبة العلوم الدقيقة ، وقد آمن النظر في مشكله المنهج ، وأهم كتاباته « الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية » .
(**) يؤكد بعض الباحثين وهما باركنسون وليشتهايم على أهمية دور اميل لاسك في التأثير على لوكاتش بشكل فعال ، فقد زود لوكاتش بهذا الميل نحو الأفلاطونية المحدثة نتيجة فراءاته لكتاب لاسك (منطق الفلسفة ونظرية المقولات) . ويتضح هذا الأثر في ميل لوكاتش نحو جورج سوريل الذي تعرف على كتاباته عن طريق لاسك ، وفي كتاباته التي جاءت بعد ذلك مثل نظرية الرواية والروح والأشكال ، ولكن تختلف مع باركنسون وليشتهايم في هذا التحليل لأن تأثير دلتاي كان أكبر وضوحا في هذه الكتابات السابقة وكما صرح لنا لوكاتش نفسه في مقدمة الطبعة المديفة للتاريخ والوعي الطبقي « .

Sec Parkinson : Lukács, p. 7.

- (١٠) Lukács : The Philosophy of Art. The New Hungarian Quarterly, Vol. XIII, p. 57.
- (١١) Lukács : Heidelberg Aesthetics. The New Hungarian ..., Spring 1977, p. 152 FF.
- (١٢) Parkinson : Lukács, p. 3.

وكتب في هذه الفترة أيضا كتابه « نظرية الرواية » (١٩١٦)
(The Theory of the Novel) الذي كان نتاجا لتأثره بأفكار الفيلسوف
الألماني « دلتاي » (W. Dilthey) (١٨٣٣ - ١٩١١) (*) .

وقد عبر لوكاتش عن أفكار هذه الفترة في مقدمة الطبعة الحديثة
التي كتبها لنظرية الرواية (١٩٦٧) في كيفية تعامله مع أعمال دلتاي :

« ١٠٠٠ انني أفكر مثلا بما حققه دلتاي من إبداع في مؤلفه
« التجربة المعاشة والأدب » (Des Erlebnisund dichtung)
(لايبزنج ١٩٠٥) ، وهو عمل بدأ رائدا في استكشافه لأرض
بكر . لقد بدأ لنا هذا الحقل الجديد في تلك الأيام وكأنه
عالم عقلي من تأليفات أو « طبقات فخمة » سواء من الناحية
النظرية ، أو من الناحية التاريخية . لقد أخفقنا في رؤية مدى
تجاوز هذه الطريقة للمدرسة الوضعية وعدم قيام افتراضاتها
على أسس راسخة . . . وأصبح من الشائع أن ننشئ مفاهيم
عامة مركبة مبنية في معظم الحالات على مجرد ادراك حدسي
لبعض الاتجاهات الخاصة بحركة أو حقبة » (١٣) .

ولقد كان قبول لوكاتش لأفكار دلتاي هو الذي نقله الى هيجل ،
فعلى الرغم من دلتاي لم يكن هيجليا بالمعنى الدقيق ، الا أنه ساهم في
الاهتمام بالأفكار التاريخية لدى هيجل وظهر هذا الاهتمام فيما بعد
فيما يختص بالبعد التاريخي في علم الجمال لدى لوكاتش ، وبعد عودة
لوكاتش من هيدلبرج في عام ١٩١٧ كون مع عالم السوسيولوجيا « كارل
مانهايم » Karl Mannheim (١٨٩٣ - ١٩٤٧) (**) والناقد الفني

(*) ان أهمية دلتاي لا تقف عند حد التأثير على لوكاتش فحسب ، وإنما ساهم في
بعث ما يسمى بالريسانس الهيجلي من خلال مؤلفه الرئيسي عن (مؤلفات فترة الشباب
عند هيجل) (Die jugendge chicht Hegels) وعلم الروح (Geisteswissenschaft)
وهو الاسم الذي أطلق على طريقته في التأويل ، وهي ترجمة غير دقيقة لأن كلمة Geist
تعني بالألمانية العقل أو الروح ، ولكن ما يقصده دلتاي من طريقته هو التوافق بين عقل
المفكر التأملي والعقل العام الذي تظهر تبادلاته في التاريخ عن طريق معايشة الأحداث
(reliving)

Hodges, W. Dilthey, An Introduction, London, 1944, p. 60.

— Lukács : The Theory of the Novel, pp. 12-13. (١٣)

(***) يعتبر كارل مانهايم من مؤسسي علم اجتماع المعرفة (Wissenssoziologie)
وترجع أهميته في الفلسفة وعلم الاجتماع الى تحليله التيارات الاجتماعية التي تكمن وراء
التغير الاجتماعي ، وقد تأثر بالكانطية الجديدة والماركسية والفيومينولوجية وعلم النفس
« المشطالت » ، واهتم بدراسة وضع المثقفين ودورهم في التغير الاجتماعي ، وقد أبرز دور
لوكاتش في تكوين رؤية فلسفية للعالم في كتاب « انظر : (الأيديولوجية والبيوتوبيا) :
ترجمة للعربية عبد الجليل الطاهر مطبعة الارشاد ، بغداد ١٩٦٨) ص ١٠ و ص ٤٤٦ .

« أرنولد هاوزر » (A. Tausser) (*) مدرسة الانسانيات الحرة ، وكان لهذه المدرسة اتجاه راديكالى وجمالى ضمن اتجاهات المثقفين ولم يكن لها أى طابع حزبى أو سياسى ، وقد عمل لوكاتش خلال هذه الفترة مراقبا للبريد فى بودابست .

ولكن اذا حاولنا أن نحلل الاتجاه السائد فى كتابات لوكاتش المبكرة سنجد أن الطابع المثالى يغلف رؤاه فى هذه الفترة ، بالإضافة الى اليأس الوجودى والتشاؤم الذى نلمسه فى كتابه الأول «الروح والأشكال» ، ولكن حينما قامت الثورة الروسية فى أكتوبر ١٩١٧ ، يحدثنا لوكاتش بأن « ثمة طريقا أمام الشعوب للخلاص من البؤس والاستغلال » ويحلم « بحدوث هذه الثورة على أرض بلاده المجر » (١٤) .

وتتوالى الأحداث بعد ذلك فى بلده المجر ، حيث تتولى السلطة حكومة اثنلافية يرأسها كارولى Karolyi معلنة ابتداء الثورة البورجوازية الديمقراطية فى أول نوفمبر عام ١٩١٨ ، وفى نفس الشهر يتأسس الحزب الشيوعى المجرى ، ولم ينضم اليه لوكاتش على الفور ، وإنما انضم اليه بعد تردد طويل ، وكانت تحركه فى هذا دوافعه الأخلاقية ، وأصبح عضوا قياديا فى اللجنة المركزية ، وبعدها اعتقل « بلاكون » Kún سكرتير الحزب الشيوعى ، شارك لوكاتش فى الحياة السياسية بكل قوته .

ثم استقالت حكومة « كارولى » ، وأعلنت الجمهورية الاشتراكية ، وأصبح لوكاتش عضوا فى الحكومة . ولكن هذه الثورة الشعبية لم تسلم من الأخطاء التى قادتها الى نهايتها بسرعة شديدة . ويحدثنا لوكاتش عن هذه الفترة مبررا الهزيمة التى لحقت بالثورة بأن معرفتهم ورفاقه بالنظرية اللينينية من الثورة كانت قليلة ومحدودة ، حتى لقد اتجه « كون » (Kún) الى دمج الحزب الشيوعى مع الحزب الاشتراكى الديمقراطى تحت اسم جديد هو الحزب الاشتراكى المجرى ، مما دعا لينين الى ارسال برقيته

(*) حاول هاوزر أن يقدم منهجا اجتماعيا لتاريخ الفن ، يحلل فيه اثر فكرة الأيديولوجية فى تاريخ الفن ، ويقارن منهجه الاجتماعى بغيره من المناهج الأخرى مثل المنهج النفسى والفلسفى لتاريخ الفن . ومن أهم مؤلفاته « فلسفة تاريخ الفن » : (ترجمة رمزى عبده ، مراجعة زكى نجيب محمود ، القاهرة سلسلة الألف كتاب ١٩٦٨) ، ص ٢٧ - ٣٥ .

وله كتاب آخر بعنوان « الفن والمجتمع عبر التاريخ » . يحلل فيه تاريخ الفن من خلال منهجه الاجتماعى ، وهذا الكتاب بمثابة الجانب التطبيقى من منهجه ، وللكتاب ترجمة قام بها الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا .

— Lukács : Soul and Form, p. 10.

(١٤)

الشهرة التي يتساءل فيها بتهمك « هل كان حزب بلاكون ورفاقه حزبا
ماركسيا فعلا ؟ » (١٥) .

واحتمل لوكاتش منصب المفوض العام لشئون الثقافة في ذلك الوقت،
ولكنه لم يلبث في هذا المنصب طويلا حيث انهارت الحكومة ، وسقطت معها
الجمهورية الاشتراكية المجرية ، وهرب بلاكون الى النمسا ، اما لوكاتش
فقد بقى لفترة قصيرة في بودابست ، ثم رحل الى فيينا في سبتمبر من
عام ١٩١٩ ، وهناك تم اعتقاله بوازع من حكومة المجر ، ولكن الشهرة التي
حققها لوكاتش ابان وجوده في هيدلبرج ، تضافرت مع جهود الروائي الكبير
« توماس مان » (T. Mann) الذي استطاع تحريك الرأي العام لاطلاق
سراحه ، مما أدى للافراج عنه ، حيث اشترك بعد خروجه في كثير من
المناقشات السياسية الدائرة ، لأن فيينا حينذاك كانت ملتقى المثقفين (١٦) .

وظهرت هناك مجلة (الشيوعية) (Cummunism) التي رأس
تحريرها لوكاتش عامي ١٩٢٠ - ١٩٢١ ، وتعتبر هذه المجلة معبرة عن
الاتجاهات اليسارية في أوروبا في تلك الفترة ، ويحدثنا لوكاتش عن هذه
الاتجاهات قائلا « انها لم تكن الا اتجاهات طوباوية مسيحية » (١٧) ، وقدم
لوكاتش خلال هذه الفترة برنامج العمل المسمى بأطروحات بلوم
(Blum) (*) بلوم هو الاسم الحركي للوكاتش داخل منظمة الحزب
الشيوعي المجرى ، وكتب دراسة صغيرة حول المشكلة البرلمانية
(On the question of parliamentorism) الذي يدعو فيه الى عدم
الاشتراك في البرلمانات البورجوازية ، وهذا ما انتقده لينين بقسوة في
كتابه « الشيوعية ومرض الطفولية اليسارية » (١٨) .

وفي هذه الآونة ، كتب لوكاتش واحدا من أهم كتبه ، هو كتاب
« التاريخ والوعي الطبقي » (History and class consciousness)
(١٩٢٣) الذي جلب عليه السخط والهجوم ، وألصق به التهمة المشهورة

(١٥) — Parkinson : Lukács ..., p. 5.

(١٦) — Ibid., p. 7.

(١٧) — Ibid., pp. 18-9.

(*) ان « أطروحات بلوم » تمكسه موقف لوكاتش السياسي الى حد كبير ، حيث أن
تحليل هذه الكتابات يفضي بنا الى نتيجة أن لوكاتش يميل للاشتراكية الديمقراطية أكثر
من أى مذهب سياسى آخر - انظر « أطروحات بلوم » في كتاب
(Tactics and Ethics), p. 227

(١٨) لينين : مرضى اليسارية الطفولي في الشيوعية مكتبة الاشتراكية العلمية دار
التقدم ، موسكو ص ٥٠ - ٦٣ .

وهي المراجعة (*) ، وقد تركز هذا الهجوم على لوكاتش في المؤتمر الخامس الكوسترن - الدولية الثالثة - فقال دوبرين المفكر السوفيتي « ان محاولة تفسير لوكاتش لما ركس عن طريق استبعاده لانجلز قد قادت الى المثالية الفلسفية ، وأنه قد تخلى عن (دياكتيك الطبيعة) » ، واشترك في هذا الهجوم أيضا كثير من المفكرين من الأحزاب الشيوعية في ألمانيا والمجر ، ولكن لوكاتش لم يرد على هذا النقد الذي وجه الى كتابه « التاريخ والوعي الطبقي » وقد أوضح لوكاتش في مقدمة الطبعة الحديثة لأعماله الكاملة ، أنه لم يتخل عن كل ما ورد في الكتاب من أفكار ، وقد بين أن النقد الذاتي الذي قدمه لهذا الكتاب في سنة ١٩٣٣ ، قد جاء لأسباب « تكتيكية » ، وأنه على الرغم من أنه لم يعد يدافع عن هذا الكتاب الآن ، الا أنه لا يعتقد أن كل ما جاء فيه كان خاطئا (١٩) .

ويمكن أن نلاحظ أن في الكتاب ثلاث أفكار رئيسية لازمت لوكاتش حتى مراحل حياته المتأخرة . وهي طبيعة الماركسية كمنهج ، ومفهوم الكلية (Totality) ، وقضية « الاغتراب » (Alienation) وعندما توفي لينين سنة ١٩٢٤ ، طلب اليه أحد الناشرين أن يكتب كتابا عنه ، فكتب كتابا بعنوان « لينين » (Lenin) تناول فيه فكر لينين في الممارسة السياسية بالتحليل ، ولذا كان عنوان الكتاب الفرعي هو « دراسة في فكرة العمل » (٢٠) .

وفي عام ١٩٢٥ كتب أيضا بعض الدراسات حول « بوخارين » ونظرية المادية التاريخية (Bukharin und theorie des Historischen materialesmus) وفي هذه الفترة كان الصراع على أشده في المعسكر الاشتراكي بين أنصار ستالين وخصومه ، وقد اشترك لوكاتش في هذا الصراع ، ووقف بجانب ستالين ، وتبنى شعار ستالين حول « امكانية قيام الاشتراكية في بلد واحد » ، ورفض بالتالي نظرية تروكسكي حول « الثورة الدائمة » و « الأممية » ، لأنه كان يرى في هذه المعارضة اليسارية

(*) المراجعة (Revisionism) كما تحدها الموسوعة الفلسفية الصادرة من موسكو بأنها تنطبق على هؤلاء الذين يدعون الاخلاص لروح ماركس ويتسللون الى صفوف الطبقة العاملة ، وهم يحاولون التعديل في مضمون الماركسية ، ومن الاسماء التي تشير اليهم الموسوعة جرامشي ، وجرزادي ، ولوفير . وقد أشارت الى لوكاتش دون ذكر اسمه . الموسوعة الفلسفية - تحرير يودين روزنتال ص ١١٣ - ١١٤ . ترجمة سمير كرم فريه .

- Lukács : Tistory and clasg ..., p. (xxxvii). (١٩)
— Lukács : Lenin, trans. by N. Jacobs, New Left Books, (٢٠)
London, 1970, p. 7.

نوعاً من الفوضوية (٢١) . وهذا يبدو متفقاً مع دراسته السابقة عن « بوخارين » الذي كان يرى أن الرأسمالية الغربية قد توطد نفوذها ، وأن الاشتراكية يمكن تحقيقها في الاتحاد السوفيتي ، وليس هنالك حاجة لثورة أخرى بعد ثورة ١٩١٧ ، ولذلك فلوكاتش يقول لنا عن هذه الفترة : « لقد كنت متفقاً مع ستالين حول ضرورة الاشتراكية في بلد واحد ، ولقد بدأ هذا الاتفاق ، بكل وضوح ، بداية مرحلة جديدة في تفكيري » (٢٢) .

ولقد شهد عام ١٩٣٠ : تغيراً جديداً في حياة لوكاتش ، حيث أخرج نفسه من الصراع السياسي الدائر في بلده المجر ، وترك فيينا وزار موسكو وعمل في معهد ماركس وانجلز ، وأتاح له هذا أن يقرأ المخطوطات الاقتصادية والسياسية لكارل ماركس (Marx) الذي وضعها عام ١٨٤٤ ، ويعزو لوكاتش أهمية قراءة هذه المخطوطات إلى « أنها قد ساعدته في أن يتخلص من الأفكار المسبقة ذات الطابع المثالي » (٢٣) .

وشعر لوكاتش - بعد قراءة المخطوطات ودراساته التي كتبها عن الماركسية - أنه لم يتجاوز المرحلة التي كتب فيها كتابه الشهير « التاريخ والوعي الطبقي » ، فبدأ يعد دراسة جديدة عن العلاقة بين « الاقتصاد والديالكتيك » (Studies in the Relations between Dialectics and Economics) وهي الدراسة التي تطورت فيما بعد وظهرت في كتابه هيجل الشاب (The Young Hegel) ، الذي أخذ عنواناً فرعياً آخر وهو « دراسات في العلاقة بين الجدل والاقتصاد » (٢٤) ، ونلمح أهمية هذه الدراسة في كتبه الأخرى مثل كتابه الأخير « أنطولوجيا الوجود الاجتماعي » .

وفي صيف عام ١٩٣١ رحل لوكاتش إلى برلين ، حيث كان متسغولاً بوضع المخطوط الرئيسية لمشروع عمره في علم الجمال ، ونظرية النقد الأدبي ، فقد كان هذا هو حلمه الحقيقي ، فهو يعترف لنا في مقدمة الطبعة الحديثة لأعماله ، أن السياسة كانت منعطفاً لجا إليه لوكاتش نتيجة لغايات أخلاقية ، رغم أنه لا يمتلك المؤهلات السياسية لكي يبدو رجلاً عملياً في السياسة ، بل انه يحدثنا عن أن مؤهلاته هذه كانت تبدو مريية ، ذلك أن همه الرئيسي هو الدراسات الجمالية التي تمثل القاسم الأعظم من جملة مؤلفاته التي تمثل الخيط الهادي لنشاطه الفكري (٢٥) . ولكن أثناء

-
- Lukács : History and class ..., p. (xxxviii). (٢١)
 - Ibid., p. (xxviii). (٢٢)
 - Parkinson : Lukács, p. 36. (٢٣)
 - Lukács : The Young Hegel. trans. by R. Livingstone The MIT Press, Cambridge, 1971, p. xii. (٢٤)
 - Lukács : History and class ..., p. xxxi. (٢٥)

وجود لوكاتش في برلين ، استولى هتلر على السلطة في ألمانيا ، فعاد من جديد الى الاتحاد السوفيتي عام ١٩٣٣ ، بعد أن كتب عدة دراسات في نظرية الأدب وعلم الجمال ، وبكى بالاتحاد السوفيتي حتى نهاية الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٤٤ ، وعمل في معهد الفلسفة التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية ، وفي موسكو نشر مقالته الشهيرة « طريقى نحو ماركس » (Mein Weg zu Marx) في دورية اللغة الألمانية هناك ، وفي هذه المقالة قدم لوكاتش نقدا ذاتيا حول ما ورد في كتابه « التاريخ والوعي الطبقي » ، وقال انه نتج عن « فاعلية ذاتية (Subjectivist activism) » ، ليرضى بذلك السلطات الرسمية في الاتحاد السوفيتي ، لأنه قد عاد ونفى هذا النقد الذاتي ، ووضح حرج موقفه الذي كان قائما إبان وجوده في موسكو ، وقد انتهى خلال هذه الفترة من كتابة مؤلفه عن هيجل الذي أشرنا إليه فيما سبق ، ولكنه لم يستطع نشره في موسكو ، لأنه قدم فيه رؤية « لهيجل الشاب » تختلف عن رؤية السلطات السوفيتية له .

وحيثما عاد لوكاتش الى بودابست في أول أغسطس عام ١٩٤٥ ، كان « راكوزي » (Rakosi) الذي يقدر لوكاتش تقديرا خاصا يحتل قيادة الحزب الشيوعي المجري ، لذلك أسند اليه عدة مناصب ثقافية هامة ، فأصبح عضوا في رئاسة الأكاديمية المجرية ، وأستاذا لعلم الجمال وفلسفة الحضارة في جامعة بودابست . وفي خلال وجوده في المجر جمع دراساته المتفرقة التي كتبها إبان فترة وجوده في الاتحاد السوفيتي ، ونشرها تباعا بعد الحرب العالمية الثانية ، وهذه الكتب هي « جوته وعصره » (١٩٤٧) (Goethe and his age) و « مقالات في الواقعية » (Essays on the Realism) (١٩٤٨) و « الواقعية الروسية في الأدب العالمي » (١٩٤٩) و « الواقعية الألمانية في القرن التاسع عشر » (١٩٥١) (Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts) و « بلزاك والواقعية الفرنسية » (١٩٥٢) (Balzac und der Franzosich Realismus) و « الرواية التاريخية » (١٩٥٥) (Der Historische Roman) وواضح من هذه الأعمال الجمالية واتجاهاتها ، أنها وليدة الخطة التي كان قد وضعها لوكاتش لنفسه إبان وجوده في برلين لمجموعة من الدراسات الجمالية وقضايا النقد الأدبي وأهم ما يميز هذه الأعمال أن لوكاتش أصبح يهاجم فيها اتجاهين : الاتجاه المحدث الذي يتمثل في أعمال كتاب تيار الوعي واللامعقول مثل كافكا وجويس ، واتجاه الواقعية الاشتراكية التي أصبح يرى أنها تصل الى حد الرومانسية في تجاهلها التناقضات القائمة في

المجتمع الاشتراكي ، بل ونلمح في هذه الأعمال هجوما على النظرة السوفيتية للأدب ، وهو يطلق عليها أدب الجمود العقائدي (٢٦) .

وكتب لوكاتش خلال هذه الفترة ثلاثة من الكتب الهامة ، وهي « تاريخ الأدب الألماني » الحديث و (وجودية أم ماركسية) (١٩٤٨) (Existentialismus oder Marxismus) و « تحطيم العقل » (١٩٥٤) (Die zerstörung der Vernunft) ويعالج هذا في الكتاب الأخير المسار الفلسفي للعقل الألماني الذي أدى الى ظهور « هتلر » . وفي خلال هذه الفترة ، مات ستالين في مارس ١٩٥٣ ، ونلمح حينذاك تغيرا في موقف لوكاتش من ستالين ، حيث نجده يقف في حلقة « بيتوفى » (Petofi circle) - التي نظمت ندوة فلسفية لتجاوز آثار المرحلة الستالينية - لتبين الأضرار التي لحقت بالماركسية نتيجة « لدوجماطيقية ستالين » ، وذلك في محاضرة بعنوان « الصراع بين التقدمية والرجعية في الثقافة المعاصرة » (٢٧) ، وليشيد بمفهوم التعايش السلمي والذي كان الإطار النظري لكتابه « معنى الواقعية المعاصرة » ، والذي يبين فيه أن المعسكر الاشتراكي والرأسمالي تحالفا سويا ضد النازية ، وعليهما أن يتحالفا الآن في ظل التعايش السلمي ضد أخطار الحرب التي تتهدد الوجود الانساني (٢٨) ، ونقد لوكاتش الجوانب البيروقراطية والمركزية المتفشية في النظام الاشتراكي ، ودعا الى إعادة النظر في النظم الحزبية بحيث تعبر بالفعل عن الطبقات التي تمثلها .

والواقع أن موقف لوكاتش عن ستالين ليس موقفا عاطفيا ، بمعنى أنه يتذبذب بين تأييد ستالين ورفضه ، وإنما هو موقف ينبع من اتفاق واختلاف حول كثير من وجهات النظر ، وعلينا أن نراعي وضع الآراء في النظم الشمولية ، ثم ان معارضة لوكاتش لستالين لم تكن أن ينضم لوكاتش الى أصحاب الاتجاهات المعارضة له مثل تروتسكي ، وإنما ظل محافظا على كثير من أفكاره حتى بعد وفاة ستالين .

(٢٦) تعتبر هذه الأعمال نقلة في رؤية لوكاتش الجمالية ، اذا قارناها بأعماله المبكرة مثل « الروح والأشكال » و « نظرية الرواية » ، حيث يتضح المنهج النقدي التاريخي الذي يستخدمه لوكاتش في التعامل مع النصوص الأدبية ، ولذلك فهو يقف مع الواقعية النقدية دون سواها من الاتجاهات الأخرى ، لأنه يعتقد أنها تمكسب التفيرات الاجتماعية بشكل صدق وفي إطار تاريخي ، وهذا ما حدا به فيما بعد الى الاهتمام بكتابه دراسات نقدية عن رواي مثل توماس مان ، لتأكيد رؤاه . انظر : لوكاش : معنى الواقعية المعاصرة : ترجمة أمين العميطي ، دار المعارف القاهرة ١٩٧١ ، ص ٢٤ وما بعدها .

(٢٧) — Parkinson : George Lukács, p. 14.

(٢٨) لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ، ص ١٠ .

وقضى لوكاتش الفترة من ١٩٥٤ الى عام ١٩٥٦ في برلين حيث نشر واحد من أهم كتبه الجمالية وهو « التخصصية كمقولة جمالية » (On Speciality as a Category of Aesthetics) ونشر كتاب « معنى الواقعية المعاصرة » (١٩٥٥) .

عاد لوكاتش بعد ذلك الى بودابست ، حيث شارك في ثورة المجر عام ١٩٥٦ ، وشغل منصب وزير الثقافة في حكومة « امرى ناجى » (Nagy) كان لوكاتش في ذلك الوقت يناهز السبعين من عمره ، وحينما تم الغزو السوفيتي للمجر في ٤ نوفمبر ١٩٥٦ ، واثرا انهيار نظام الحكم المجرى ، فقد لوكاتش جميع مناصبه ، حتى عندما تألفت حكومة امرى ناجى الثانية ، ويعتقد باركنسون « أن السبب في هذا يرجع الى النقد والتحفظ اللذين أبداهما لوكاتش بخصوص انضمام المجر الى حلف وارسو » (٢٩) .

ونفى لوكاتش هذه المرة الى رومانيا ، ولم يسمح له بالعودة للمجر الا في ابريل عام ١٩٥٧ ، وعندما رجع ، وجد نفسه مطرودا من الجامعة ، ومن الحزب الشيوعى وخلال هذه الفترة هوجم لوكاتش هجوما عنيفا من قبل الحزب الشيوعى بسبب كتبه التى لا تتفق مع الخط الرسمى للادارة السوفيتية مثل كتابه عن هيجل و « تحطيم العقل » ، وقد جمعت المقالات التى تهجم لوكاتش فى كتاب تحت عنوان « جورج لوكاتش والمراجعة » (Georg Lukàcs and Revisionism) وقد نشر هذا الكتاب فى ألمانيا الشرقية .

وفى عام ١٩٦١ هوجم أيضا من قبل الحزب الشيوعى المجرى بسبب دعوته لتدعيم الديمقراطية الجامعية ، ولكن فى عام ١٩٦٥ ، حدث تحول فى موقف الحكومة من لوكاتش ، حيث عاد الى كرسي استاذية الفلسفة والحضارة بجامعة « بودابست » ونشرت أكاديمية العلوم المجرية قائمة بأعماله ، ونشرت المجلة الفرنسية المجرية فصلا من كتاب « هيجل الشاب » يدور حول الاغتراب ، بل وسمح له بمقابلة المراسلين الصحفيين من الشرق والغرب .

وقد عكف لوكاتش خلال هذه الفترة الأخيرة من حياته على اكمال مشروعاته فى علم الجمال ، فأصدر « اسهامات فى علم الجمال » (*) ، و « الطبيعة النوعية للاستطبيق » (**) ، الذى ظهر فى مجلدين واكمل

(٢٩) — Parkinson : George Lukàcs, p. 15.
 (*) ظهرت تحت عناوين مختلفة ، مثل مشكلات جمالية ، علم الجمال وتاريخه .
 (**) (Die Eigenart des Ästhetischen)

صدوره في عام ١٩٦٩ وأنجز كتاب «أنطولوجيا الوجود الاجتماعي» (*) ، في ثلاثة أجزاء ، وهي العمل وهيكل وماركس ، وكتب خلال هذه الفترة عدة دراسات قصيرة ، فكتب دراسته عن أعمال الكاتب الروسي «سولجنستين» Solzhenitsyn الذي نشر عام ١٩٧٠ ، وكتب مقدمات حديثة للأعمال الكاملة التي صدرت له من ألمانيا الغربية في ثمانية عشر مجلداً .

وكان لوكاتش قد بدأ يفكر في كتابة كتاب عن الأخلاق ، لكن الموت لم يمهله حتى يتمه ، وآخر حوار أجرى معه صدر في كتاب بعنوان « حوار مع جورج لوكاتش » (٣٠) ، وقد طرق عليه الموت باب بيته الذي يقطنه في « طريق بلجراد المطل على جسر الحرية » (٣١) - في بودابست في ٤ يونيه ١٩٧١ بعد أن أوشك أن يتم عامه السادس والثمانين .

٢ - تطوره الفلسفي :

(١) مرحلة النقد الأدبي :

تعكس هذه المرحلة المبكرة من حياة لوكاتش الفكرية اهتمامه الرئيسي بمشكلة « الشكل والمضمون » (Form and Content) التي كتب فيها كتابيه « الروح والأشكال » و « نظرية الرواية » ، ويبين لنا الكتاب الأول تأثره « بالكانطية الجديدة » و « الأفلاطونية المحدثة » ، بينما يعكس لنا الكتاب الثاني تطوره من كانط إلى هيكل عن طريق تأثره بأفكار دلتاي ، ونلمح هذا الأثر الهيكل في صياغته لمشكلة الشكل والمضمون حيث يضيف عليها بعداً تاريخياً في كتاب نظرية الرواية بقوله « ان الشكل the form يعكس وعياً تاريخياً بتطور وعي الفرد » الذات « بالواقع الاجتماعي الموضوع » (٣٢) .

وأهمية تحليل هذين العملين يوضح لنا أن كثيراً من مقولات لوكاتش الجمالية نجد بذورها في أعماله المبكرة ، مثل اهتمامه بالكلية (Totality)

(*) (Zur ontologie des gesellschaftlichen Seins)

— Conversations with George Lukács, ed. by T. Pinkus, (٣٠) MIT Press, Cambridge, 1975.

(٣١) أمير اسكندر : حوار مع اليسار الأوروبي المعاصر . كتاب الهلال ، يونيه ١٩٧٠ ، دار الهلال ، القاهرة ص ٢٣٠ .

— Lukács : The Theory of the Novel. trans. Anna Bostock, (٣٢) MIT Press, Cambridge, 1977, pp. 32.

في الروح والشكل ، واهتمامه بمقولته التاريخية في « نظرية الرواية » ، وهذا يعني أن هنالك نوعا من التنامي في رؤى لوكاتش الفلسفية ، التي تطورت فيما بعد في أعماله ، رغم أن لوكاتش يتخلى عن هذه الفترة من حياته ويطلق عليها « مثالية ذاتية » (٣٣) .

ويمكن أن نحدد أثر الكانطية الجديدة في مؤلفه المبكر « الروح والأشكال » ، الذي يعكس تبنيه لأفكار « ريكتر » ، حيث نجد لوكاتش في هذا الكتاب يميز بين عالمين هما : العالم الحسي الذي هو موضوع العلم ، والعالم غير الحسي الذي يدرك عن طريق الفهم (understanding) ولقد ألح لوكاتش في هذه المرحلة على أن الفهم هو وسيلة الإدراك ، ليس في مجال معرفة العالم غير الحسي فحسب وإنما في استيعاب التجربة الفنية أيضا ، ويبدو هذا متسقا مع أفكار الفيلسوف ريكتر (Rickert) ممثل الكانطية الجديدة في ذلك الوقت . والواقع أن تحليل هذه الكتابات يؤكد لنا حقيقة أولية ، وهي أن أفكار لوكاتش الجمالية بدأت من ممارساته للنقد الأدبي ، ومحاولته لتفلسف العملية النقدية هي التي أفضت به إلى علم الجمال ، لأنه كان يحاول البحث عن المعايير الكلية والمبادئ العامة التي يقيم بها الأعمال الفنية ، وهذا يجعلنا ندرك بوضوح أن الدراسات النقدية التي يحفل بها كتابه « الروح والشكل » يمكن أن نطلق عليها ما نسميه « بالنقد الفلسفي » (Philosophical criticism) لأنه لم يكن يكتفي بتحليل العمل الفني ، وإنما كان يبحث ، وسط الأعمال الفنية المختلفة ، عن التصورات (Conceptions) الثابتة في الفن ، لذا نجده في الدراسة الأولى من كتابه « الروح والشكل » يتحدث عن طبيعة وشكل المقال (On the Nature and Form of the Essay) (٣٤) باعتباره شكلا مميزا في الأساس ، أي نوعا أدبيا يبحث عن سماته الخاصة به ، فيبدأ في البحث عن السمات النوعية للكاتب المبدع ، تميزا له عن كتاب المقالات (Essayists) ويدرس العلاقة بين المقال كشكل وبين أثر الحياة في الفكر ، ويتضح من دراسته لهذا الموضوع ، بهذه المعالجة ، ميله نحو فلسفة الحياة (*) التي كانت سائدة آنذاك في الفكر الألماني ، وخصوصا لدى المفكر الألماني جورج زمل (Simmel) الذي تلقى لوكاتش محاضرات له خلال الفترة التي كان متواجدا فيها بهيدلبرج ، ويظهر هذا الأثر في أكثر من مقال في الروح والأشكال حيث يدرس تأسيس الشكل مقابل الحياة ، ويكتب عنه فلسفة الحياة الرومانسية .

— Ibid., p. 12.

(٣٣)

— Lukács : Soul and Form, trans. by A. Bostock.
The MIT Press, Cambridge, 1980, p. 3.

(٣٤)

(*) فلسفة الحياة (Lebensphilosophie)

أما بقية الكتاب فنلمح فيه هذا الطابع الشعري الرقيق الذي كان يسود فترة شبابه ، فنلتقى « بالعزلة » (solitude) والشعر ، و « التوق » (longing) والشكل ، ويمتلئ الكتاب بالحيرة ، وتلفه الأسئلة الكثيرة مما جعل أحد النقاد « ليشتهام » يعتقد أن الكتاب يطرح جانبا رمزيا ، فهو بطرحه أسئلة كثيرة حول التكنيك الشعري كان يهدف الى ايجاد فلسفة للفن يحدد فيها بدقة المسائل النهائية للحياة « (٣٥) ، لكن أيا كان التفسير لهذه المرحلة من كتابات لوكاتش وخصوصا كتاب « الروح والأشكال » ، فإن الشيء المتفق عليه هو وضوح البنية المثالية في تفكيره في هذه الفترة ، وتأثره بالكانطية الجديدة ، والأفلاطونية المحدثة التي بعثها في نفسه المفكر « اميل لاسك » (E. Lask) ، فهو هنا يضع الشكل خارج التاريخ ، ولا نلمح لديه هذا الربط الحاد - الذي نجده واضحا فيما بعد - بين البنية الاجتماعية لكل عصر وبين الشكل الفني السائد ، لهذا يمكن اعتبار نظرية الرواية تمثل خطوة جوهرية في رؤية لوكاتش للشكل ، حيث أضحي هنا تعبيراً تاريخياً عن واقع حضارة معينة ، وقبل أن نستطرد في تحليل هذا العمل الثاني من هذه الفترة ، لابد أن نوضح آراء النقاد والباحثين حول كتابه الأول ، فجولدمان يرى « أن كتاب (الروح والأشكال) يمثل خطوة هامة في تطور الوجودية الحديثة » (٣٦) ، وأما ليشتهام فيعتبر أن لوكاتش في هذه المرحلة « كان يقف تحت تأثير « اللا ادارية » (Agnosicism) ، وأنه لا يمكن الوصول الى الحقيقة النهائية في علم الجمال الا عن طريق الحدس المباشر (*) ، وبينما وانتك (M. Watnick) في كتابه عن « المراجعة » (Revisionism) يضع فصلا عن لوكاتش يبين فيه أن كتاب « الروح والأشكال » هو المدخل الطبيعي لدراسة مفهوم الكلية لدى لوكاتش « (٣٧) .

أما كتاب « نظرية الرواية » فهو قد يكون أول عمل في مجال التأويل لتطبيق الفلسفة الهيكلية على القضايا الجمالية بشكل تطبيقي في مجال الرواية ، ويلتقط فيه لوكاتش تعبير هيجل عن الرواية بأنها « ملحمة بورجوازية » ، ويدرس الاختلاف بينها وبين الملحمة ، على أساس فكرة علاقة الانسان بالعالم ، فاذا كانت الملحمة تصور مدى التناغم والانسجام بين الفرد والجماعة الانسانية ، فإن الرواية تصور التناقض القائم بين

(٣٥) ليشتهام : لوكاتش ، الترجمة العربية ، ص ٣٦ .

(٣٦) — Goldmann : Lukács and Heidegger. trans. W.Q. Boelbower. Routledge & Kegan Paul, London, 1977, p. 12.

(*) ليشتهام : لوكاتش ، الترجمة العربية ص ٣٥ .

(٣٧) — Relativism and class consciousness. From Book : Revisionism. ED. L. Labedz, London, A. & V. LTD., p. 142.

الانسان والعالم الذى يعيش فيه واغترابه فى المجتمع الحديث ، ولذا يبدأ الكتاب فى اختيار هذه الفكرة فى الحضارات الكبرى ، فيدرس أشكال الأدب الملحمى وعلاقتها برؤية العالم لدى هذه الحضارات ، ويصل الى أن بنية العالم الفكرية لدى اليونان القديمة تعكس استقرار الانسان فى العالم ، واشباع مطالبه الروحية ، وينتقل الى دراسة الأشكال الملحمية والتراجيديات ، التى كانت تستخدم الشعر باعتباره الشكل الملائم للملحمة ، بينما النثر هو تعبير عن تقسيم العمل فى الحياة الرأسمالية .

وقد استكمل لوكاتش هذه القضية ، فيما بعد ، فى كتابه اللاحق « الرواية ملحمة بورجوازية » أثناء فترة وجوده فى موسكو عام ١٩٣٣ ، ولكن (نظرية الرواية) تمثل الأفكار الأساسية لهذا الكتاب حيث ينتهى فيه الى أن الرواية تنشأ عندما يتحطم هذا التناغم بين الانسان وعالمه ، حيث يبعث البطل المغترب ، الذى تربطه بالعالم علاقة جدلية ، هي « الانفصال » الذى يتمثل فى غربته وتمزقه ، ورفضه لكثير من قيم المجتمع وتمرده عليها ، و « الاتصال » الذى يتمثل فى أنه جزء من حضارة له لغة وثقافة تعطيه ملامحه الخاصة — عن عالم آخر يحقق فيه تواصل أكثر ، وتغييرا لهذا العالم المحيط به ، ولذا فان شكل الرواية — من وجهة نظر لوكاتش — يقوم على المفارقة والتناقض بين الواقع الملموس الذى يحدد الشرح القائم بين الفرد والعالم ، والحلم الذى يسعى اليه ، وبعبارة لوكاتش ان الرواية هي « ملحمة عالم تخلى عنه الله » (٣٨) .

وقد عبر لوكاتش عن هذه الفترة التى تنازعت فيها الاتجاهات المختلفة فى المقالة الذاتية التى كتبها بعنوان « طريقى نحو ماركس » (١٩٣٣) بقوله : « ٠٠٠ وكما هو من الطبيعى بالنسبة لثقافت بورجوازية مثلى ، فان تأثير الماركسية على فى هذا الوقت انحصر فى الاقتصاد ، وأيضا فى علم الاجتماع ، أما الفلسفة المادية — ولم أكن حينذاك أميز بين مادية جدلية أو مادية غير جدلية ، والعقيدة التى لاقت استجابة لدى تطابقها فى موقعى الطبقي ونظرتى للعالم هي الكانطية الجديدة التى اعتبرتها نقطة البداية الحقيقية لأى نوع من البحث فى نظرية المعرفة » (٣٩) .

ولكن التحليل الذى يقدمه لوكاتش فى مقدمة الطبعة الحديثة لنظرية الرواية (١٩٦٢) ، كان أكثر عمقا فى كشف الجانب الوجودى حيث بين لنا الدور الذى لعبه كيريجورد فى التأثير عليه فى هذه الفترة ، بالإضافة

— Lukács : The Theory of the Novel, pp. 12-20.

(٣٨)

(٣٩) اقتبسها ليشتهايم من لوكاتش ، وهى منقولة هنا بتصرف من كتابه « لوكاش »

ص ٤٧ .

الى تأثره بهيجل ، فيقول « ان التشاؤم الملاحظ في هذه الفترة المشوب بالأخلاق نحو التاريخ ، كان يمثل التوجه نحو حقن الجدل الهيجلي للتاريخ بأفكار كيركجارد . ومن الصحيح أن تأثير كيركجارد المباشر هو الذي أدى الى قيام وجودية هيدجر وباسيرز » (٤٠) ، وقد كرر لوكاتش ابراز تأثير كيركجارد على تفكيره في مقدمة كتابه التاريخ والوعى الطبقي .

(ب) الماركسية والهيجلية :

كتب لوكاتش في هذه المرحلة واحدا من أهم كتبه وهو « التاريخ والوعى الطبقي » الذي يعطيه وضعاً مميزاً بين فلاسفة مدرسة فرانكفورت (*) ورغم أن لوكاتش قدم نقداً ذاتياً حول ما ورد في الكتاب في مقالاته الشهيرة (طريقى نحو ماركس) ، الا أن النقد الذي وجهه للماركسية لا يزال النقاش يدور حوله ، ويمكن تلخيص هذا النقد في عدة نقاط وهي انه وجه هذا النقد الى مفهوم الطبيعة كما ورد عند انجلز ، حيث بين أن انجلز أقرب الى « الوضعية » (Postivism) منه الى المادية الجدلية ، وإعادة صياغته لنظرية ماركس السوسيولوجية في الماركسية على أساس تصورات يصدد الاغتراب والتشيؤ ، وبذل لوكاتش مجهوداً كبيراً في ربط ماركس بهيجل ، فاصلاً بذلك ماركس عن المفكرين السائدين في ذلك الوقت مثل « كاوتسكي » (Kautsky) و « بليخانوف » مما أثار حفيظة الماركسية الحرفية « الأرثوذكسية » ، فكانت له التهم بالتحريفية والمراجعة ، ولعل هذه التهم لا ترجع الى سبب فكري يقدر ما ترجع الى سبب سياسى ، لأن الحزب الشيوعى السوفيتى كان يرغب ، فى ذلك الوقت ، فى تنظيم الأحزاب الشيوعية والاشتراكية الديمقراطية فى أوربا ، فندد بكل مفكر يسبب لها القلق ولا يساعدها فى تحقيق مطلبها الرئيسى (٤١) . ولكن لوكاتش عاد ، وبين ظروف النقد الذاتى السياسية التى أحاطت به أثناء وجوده فى موسكو ، وبين أنه لا يمكن أن يتراجع كلية عن المواقف الفكرية التى قدمها خلال الكتاب ، رغم مرور سنوات طويلة على صدوره .

ويتضح لنا ، من تحليل الأفكار الأساسية الواردة فى الكتاب ، أن لوكاتش كان يرى الماركسية برؤية هيجلية ، فهو حينما يدرس التشيؤ

(٤٠) — Lukács : The Theory of the Novel p. 19.

(*) من أهم مثل مدرسة فرانكفورت تيودور أدورنو Theodor Adorno والتر بنيامين M. Horkheimer ، ماكس هوركهايمر Walter Benjamin الذين اهتموا بدراسة الهيجلية الجديدة ، الى جانب اهتمامهم بماركس .

(٤١) — Parkinson : G. Lukács, p. 7.

ووعى البروليتاريا ، يعتبر « أول من يتحدث عن ظاهرة الاغتراب والتشويش في الماركسية » (١٩٢٣). قبل أن تنشر « مخطوطات ماركس » عام ١٨٤٤ ، وقد برر ذلك بقوله « انبنى كنت أهتمدى بصواب الهيكلية » (٤٢) . ولأنه يرى أنه من المستحيل دراسة المبادئ الجدلية والتاريخية دون « أن ندرس عن قرب مؤسس هذا المنهج الجدلي ، وهو هيجل ، وصلاته مع ماركس . لأن جهود انجلز وبلخانوف ظلت قليلة النتائج » (٤٣) .

وتكمن أهمية الكتاب الحقيقية في اسهام لوكاتش في دراسة قضية الذات والموضوع في الفكر الغربي ، اذ يعتبر أن هنالك تواصلًا فيما بين جهود هيجل وماركس في محاولتهما لتجاوز الثنائية القائمة بين الذات والموضوع ، ويميز بين فوبر باخ وماركس ، على أساس أن الأول سيطر عليه بحثه عن الذات الفردية واغترابها ، بينما الثاني حاول أن يطرح الأبعاد الشمولية لوضع الانسان التاريخي ضمن تطور علاقات وقوى الإنتاج ، أى أنه حاول أن يخلص الجدلي مما لحق به من الجوانب المثالية ، وقدم تطبيقه الجدلي من خلال دراسته لتاريخ وتطور الرأسمالية .

ولذا يتميز لوكاتش عن غيره من شراح الماركسية في أنه لا يبحث عن التحليلات السياسية والاقتصادية في رأس المال ، بقدر ما يبحث عن الجانب المنهجي والفلسفي في فكر ماركس ، وهذا يعني أنه ينظر للماركسية كمنهج وليس كمنهج يحوى الحلول الشاملة لكل شيء ، وهذا من الجوانب الهيكلية في تفكير لوكاتش بصدد دراسته للماركسية ، وهو لا يطبق الكلية باعتبارها مقولة جدلية على الماركسية فحسب ، وإنما يستخدمها في دراسته عن الوعي أيضا ، بحيث أصبحت هذه المقولة لديه منهجا لادراك تطور المجتمعات البشرية ، وهو يرفض في مقابل هذا العلم الطبيعي الذي لا يستطيع — في رأيه — ادراك المجتمع في كليته ، لأنه يركز على الجزئى والعينى والمحسوس والآنى ، بينما المجتمع يشكل وحدة كلية وممتغرة أيضا ، وهو يرفض أيضا الميتافيزيقا التقليدية التى تقتضى تثبيت الموضوع المدرس حتى يمكن بحثه عن طريق الحس في أغلب الأحوال (٤٤) .

ودراسة لوكاتش عن « التشويش » (Reification) أى ظهور العمل الإنسانى في صورة أشياء جامدة مستقلة عن الانسان ، توضح لنا أن هذا هو سبب اغتراب الانسان ، وفقدانه لحرية حيث يصبح خاضعا لقوة

(٤٢) مجاهد عبد المنعم مجاهد ، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٠ ص ١١٤ .

(٤٣) Lukács : History and class ... pp. xliii-xliv.

(٤٤) Ibid., p. 27.

خارجة عن إرادته ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، وإنما يربط لوكاتش بين هذا التشيؤ ، وخاصة هامة في الفكر الغربي المعاصر ، لأن الفكر الغربي يفصل النتيجة عن السبب في عملية الإنتاج الانساني ، بمعنى أن الانسان ينتج سلعا تنفصل عن الدافع الأصلي لانتاجها وهو الاستهلاك ، ومن ثم فهذه السلع تستعيد الانسان ، لذا فالتشيؤ عند لوكاتش هو استقلال عالم الأشياء التي ينتجها الانسان عنه ، والإغتراب هو أن يتحكم المجتمع - الذي يبدو في صورة أشياء منفصلة عن بعضها مثل البنوك ، والمصانع ، والمتاجر - في الانسان ، ولذا يلجأ الانسان الى خلق عالم وهمي يعوضه عن هذا الواقع (٤٥) .

والواقع أن معظم التصورات التي قدمها لوكاتش ، خلال هذا الكتاب ، هي التي لازمتها طوال حياته الفكرية بحيث أصبحت تشكل همومه الرئيسية وحينما نزع أن كتاب « التاريخ والوعي الطبقي » من أهم أعماله على الإطلاق فذلك راجع الكتاب الوحيد الذي نلتقي فيه برؤى لوكاتش الفلسفية بشكل يكاد يكون متكاملا .

(ج) تاريخ الفلسفة :

ان اهتمام لوكاتش بتاريخ الفلسفة يبدأ مع كتابة « التاريخ والوعي الطبقي » ، حين يفرد فصلا طويلا من الكتاب لدراسة تناقضات الفكر الغربي ، من خلال منهجه الكلي ، وفي السنوات التالية ، كرس لوكاتش كتابين من أضخم أعماله لدراسة تاريخ الفلسفة بشكل مستفيض ، وهما « هيجل الشاب » (Wer Junge Hegel) (١٩٤٨) الذي يحلل فيه الفلسفة الهيجلية بشكل تفصيلي منذ بدايتها حتى الجمهورية (Publication) من خلال مؤلف هيجل الضخم الذي كتبه سنة ١٨٠٧ ، وكتاب « تحطيم العقل » (Die zerstörung der Vernunft) (١٩٥٤) ، وهو عبارة عن دراسة نقدية للفلسفات الغربية من الثورة الفرنسية حتى منتصف القرن الحالي (٤٦) .

وكتاب « هيجل الشاب » لا تكمن أهميته في أنه يدرس الفلسفة الهيجلية بشكل متعمق فحسب ، وإنما لأنه يمكن ، من خلاله التعرف على فكر لوكاتش الفلسفي أيضا ، ولقد كان الكتاب في البداية عبارة عن مخطط تمهيدى لدراسة العلاقة بين الاقتصاد والجدل (٤٧) ، ومن خلال

-
- Ibid p. 83. (٤٥)
 — Parkinson : Lukács, p. 58. (٤٦)
 — The Young Hegel. The MIT Press, Cambridge, 1976, p. xi. (٤٧)

هذه الفكرة تبرز أهمية الكتاب في توضيح رؤى لوكاتش حول طبيعة العلاقة القائمة بين البناء الاقتصادي التحتي ، وأيديولوجية البناء الفوقي (Superstructure) وفق رؤيته في الكلية .

ويتكون كتاب هيجل الشاب من أربعة أجزاء تتناول مراحل الفلسفة الهيجلية بهدف دراسة تاريخ وتطور الفلسفة الألمانية الكلاسيكية ، فيبدأ لوكاتش في الجزء الأول في دراسة المرحلة اللاهوتية (theological period) المبكرة التي قضاها هيجل في « برن » (Berne) خلال الأعوام (١٧٩٣ - ١٧٩٦) ، ويبحث خلالها معنى « الوضعية » (Positivism) في أعمال هيجل المبكرة ، أما الجزء الثاني فينتقل لوكاتش إلى دراسة رؤى هيجل للمجتمع ، ويبحث عن البدايات المبكرة للمنهج الجدلي ، من خلال الفترة التي قضاها هيجل في « فرانكفورت » (Frankfurt) خلال الأعوام (١٧٩٧ - ١٨٠٠) ، ويبدأها بوصف عام لمرحلة فرانكفورت ، ويبين الاختلاف الهيجلي مع الأخلاق الكانطية ، ثم ينعطف إلى دراسات هيجل الأولى في الاقتصاد ، وفي الجزء الثالث من الكتاب يعرض لوكاتش للأسس المنطقية والمبادئ الفلسفية التي تستند إليها المثالية الموضوعية كما تظهر لدى شلنج ، والدور الذي لعبه هيجل في انفصال شلنج (Schelling) عن « فشته » (Fichte) ، وينتقد لوكاتش المثالية الذاتية لا سيما في نظرتها إلى الأخلاق ، ويعرض لرؤى هيجل في التاريخ في سنواته الأولى في « يينا » (Jena) خلال الأعوام (١٨٠١ - ١٨٠٣) ، ويركز لوكاتش خلال هذا الفصل على دراسة المشكلة الأخلاقية لدى هيجل ، ودراسة الجانب الاقتصادي وحدوده في فكر هيجل ، ويناقش العمل (Labour) ومشكلة الغائية ، أما الجزء الرابع من الكتاب ، وهو من أهم الأجزاء ، فقد كرسه لوكاتش لتحليل بنية كتاب « فنومينولوجيا الروح » (The Phenomenology of mind) ، ويركز فيه على دراسة آراء هيجل السياسية والتاريخية ويعتقد لوكاتش أن مفهوم « الاغتراب » (Entausserung) (*) (٤٨) هو المحور الفلسفي الرئيسي الذي يدور حوله كتاب (فنومينولوجيا الروح) ، وهذا المفهوم قد عبر عنه هيجل

(*) يفضل المترجم الإنجليزي لكتاب هيجل الشاب ترجمة هذه الكلمة بالتخارج (externalization) بدلا من (alienation) التي أثرت على ترجمتها بالاغتراب بدلا من التخارج ، لأن هيجل لم يستخدم كلمة واحدة للتعبير عن الأنواع المختلفة للاغتراب ، وإنما استخدم عدة كلمات (Verausserung, Entfremdung, Aneignung) ورايت أن بالاغتراب يعبر عن المعاني المختلفة لهذا المصطلح ، لا سيما لوكاتش أورد هذه المصطلحات المختلفة .

— Lukács : The Young Hegel, p. 537 ff.

(٤٨)

بثلاثة أنواع مختلفة ، ولكن لوكانتش لم يتوجه الى هذه الأنواع لتحليلها كما أوردتها هيجل في كتابيه (فلسفة الحق) ، و (فنومينولوجيا الروح) ، وانما عمد الى دراسة الاغتراب كتعبير عن العلاقة بين الذات والموضوع ، كما تتبدى من خلال العمل (Labour) وهذا التناول يتفق مع عرض ماركس لفلسفة هيجل في المخطوطات الفلسفية لعام ١٨٤٤ حيث يركز على دراسة العلاقة الجدلية للذات واغترابها عن الموضوع من خلال العمل الانساني ، ومال ماركس الى استخدام مصطلح « العدمية » (Fetishism) في مقابل مصطلح الاغتراب الذي استخدمه هيجل (٤٩) ، وهذا المعنى مرتبط برؤية لوكانتش للتشيؤ التي صاغها في كتابه « التاريخ والوعي الطبقي » ، لأنه في بداية حديثه عن الاغتراب يعرفه باعتباره مفهوما يصف نتاج النشاط الانساني والاجتماعي في ظروف معينة ، حينما تتحول منتجات الانسان وقدراته الى شيء مستقل عنه ، بل ومتسلط عليه ، وما يؤدي اليه هذا من تشويه العلاقات الفعلية في الحياة في أذهان الناس ، وفكرة الاغتراب لا نجدها لدى هيجل فحسب وانما يمكن تتبع مصادرها عند مفكرى حركة التنوير الفرنسيين مثل جان جاك روسو ، والألمان جوته وشيللر ، وتظهر هذه الفكرة لدى نيتشه ، نجد أن اغتراب الذات هو خلق العالم عن طريق الأنا المجردة ، وقد طور هيجل بشكل موضوعي التفسير المثالي للاغتراب ، فالعالم الموضوعي يبدو كروح مغتربة ، وغرض التطور في رأى هيجل هو التغلب على هذا الاغتراب في عملية الادراك ، وقد أوضح لوكانتش أن فهم هيجل للاغتراب كان يتضمن فروضا عقلية عن بعض الملامح المميزة للعمل في المجتمع ، أما فيور باخ برده الاغتراب الى مجرد الوعي ، فقد اعتبر أن الدين هو اغتراب للماهية الانسانية ، كما أن المثالية هي استلاب العقل ، ولم يستطع فيور باخ أن يجد طريقا لالغاء الاغتراب أو التغلب عليه ، وبعد ذلك يتوقف لوكانتش عند تحليل ماركس عن الاغتراب (٥٠) ، حتى ان معظم النصوص الواردة في هذا الفصل ترجع الى ماركس وليس الى هيجل ، وانطلق من تفسير ماركس للاغتراب بأنه يميز التناقضات في مرحلة معينة من تطور المجتمع ، وكيف ربط ماركس الاغتراب بالملكية الخاصة ، والتقسيم الاجتماعي للعمل ، وقد ركز ماركس على اغتراب العمل ، الذي توصل به الى خصائص نظام المجتمع الرأسمالي ،

(٤٩) كارل ماركس : مخطوطات ١٨٤٤ الفلسفية .

ترجمة أحمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٤ ، القاهرة ،
ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(٥٠) المرجع السابق ، ص ١٤٨ - ١٤٩ .

ووضع الطبقة العاملة ، بمعنى أن الاغتراب صفة مميزة لعلاقات الانتاج
فى ظل النظام الرأسمالى (٥١) .

أما فى كتابه «تخطيم العقل» (The Destruction of Reasons) فيحاول تحليل الاتجاهات « اللا عقلانية » (irrationalisms) فى تاريخ الفلسفة ، ويربط بينها وبين نزعة هتلر النازية ، ويحاول أن يؤكد على مفهوم العقلانية الانسانية باعتبار أن « العقل » (vernunft) قيمة فى ذاته ، والكتاب بهذا الربط يتخذ تصورا مختلفا عما نعتاده عن مفهوم اللاعقلانية ، ويربط بين تاريخ اللاعقلانية وبين العناصر الاقتصادية فى المجتمع (٥٢) .

(د) النظرية الجمالية :

ان المشروع الذى كان يطمح لوكاتش الى تنفيذه فى النظرية الجمالية ينقسم الى ثلاثة أجزاء ، وقد نشر الجزء الأول منه عام (١٩٦٣) ، تحت عنوان « الطبيعة النوعية لعلم الجمال » (The specific Nature of Aesthetic) (*) وفى هذا العمل يضع لوكاتش السلوك الجمالى (Verhalten) Aesthetitc behaviour فى مرتبة أعلى من العلم والدين ، متأثرا فى هذا بأطروحات شيلزر حول التربية الجمالية ، ويمتلى هذا الجزء بالبحث فى المشكلات المجردة فى علم الجمال مثل الجمال فى الفن والجمال فى الطبيعة .

أما فى الجزء الثانى ، فيتناول لوكاتش العلاقة الوثيقة بين العمل الفنى والسلوك الجمالى ، الذى يتبدى لنا فى أكثر من بنية نوعية خلال العمل الفنى ، ويعرض لوكاتش رؤاه من خلال مناقشة اشكاليات العمل الفنى الرئيسية ، وهى العلاقة بين الشكل والمضمون والتقنيك ، والمشكلات التى تتصل بالابداع وادراك الأعمال الفنية .

وفى الجزء الثالث ، يحاول لوكاتش أن يدرس الفن باعتباره ظاهرة اجتماعية وتاريخية (Art as a socio-historical phenomenon) وبالطبع يمكن بسهولة ادراك التباین والاختلاف بين الجزء الثالث ،

— Lpkács : The Young Hegel, p. 548 ff.

(٥١)

— Parkinson ; Lukács, pp. 66-67.

(٥٢)

(*) لم تترجم أعماله الرئيسية فى علم الجمال الى اللغة الانجليزية ، وبالإضافة الى الكتاب المشار اليه ، لم يترجم أيضا « الخصوصية كمقولة جمالية » ، (مشكلات جمالية) ، و (اسهامات فى تاريخ علم الجمال) ، وقد اعتمد الباحث على بعض الفصول المترجمة من هذه الكتب ، بالإضافة الى كتاباته النقدية الغزيرة التى تتناثر فيها رؤاه .

وبما سبقه من أجزاء ، لكن يمكن أن نرى الرؤية التاريخية هي السائدة في الجزء الثالث ، وليس منهج المادية الجدلية ، بمعنى أنه استخدم المنهج التاريخي بمفهومه الجدلي عند هيجل ، وليس بمفهومه المادي كما يتبدى عند ماركس .

تتميز أعمال لوكاتش الجمالية بالضخامة الكبيرة ، حيث نجد أن الجزء الأول من المشروع ويتجاوز ١٧٠٠ صفحة ، وبالطبع لا يمكن عرضه ببساطة ، لكن يمكن القول أن منهج لوكاتش في علم الجمال لم يتكون لديه إلا عبر استعراضه لتاريخ علم الجمال منذ اليونان حتى الآن ، والتقاءه مع نظريات هيجل في علم الجمال ، بحيث يمكن أن نقول إن الهم الرئيسي لكتابات لوكاتش هو علم الجمال ، لذا نجده يقول « انه يعتبر نفسه دخيلا على السياسة ، لأنه لا يمتلك مؤهلاتها الحقيقية ، وأن ثمة ظروفًا قوية هي التي دفعته إلى هذا ، ويتخلل جزئيا وبعض الوقت عن طموحه الرئيسي في علم الجمال » (٥٣) ، الذي كان شغله الشاغل طوال حياته .

ويمكن أن نميز نوعين في كتابات لوكاتش في النظرية الجمالية ، النوع الأول هو تلك الكتابات التي تتناول علم الجمال من خلال مصطلحات العلم نفسه ، وهي الكتابات المتأخرة التي أشرنا إليها ، وتأتي تنويعا نظريا لجملة كتاباته التطبيقية والنظرية ، وحصادا لمحاوراته العديدة حول إقامة « علم جمال لا يغفل الجوانب الاجتماعية والتاريخية في دراسة التجربة الجمالية بما تحتويه من عناصر عدة ، أما النوع الثاني فيتمثل في تلك الكتابات النقدية الكثيرة التي قدمها لوكاتش في مجال دراسة الأدب من وجهة نظره الخاصة ، وهي تنتمي إلى ما يسمى بنظرية الأدب أكثر مما تنتمي إلى النقد الأدبي التطبيقي ، لأنه كان يسعى في نقده التطبيقي إلى البحث عن أمثلة توضح كثيرا من مفاهيمه النظرية والنقدية ، وكان يسعى أيضا إلى البحث عن الثوابت والمعايير التي ندرس بها الأعمال الأدبية العظيمة ، مهما اختلف العصر الأدبي والاجتماعي الذي ينتسب إليه .

ففي كتابة نظرية لرواية لا نلتقي بتحليل لأعمال جوته وتولستوي والثر سكوت ودستويوفسكي بقدر ما نلتقي بمحاولة لتأسيس نظرية جمالية لتطور الفن الروائي عبر العصور المختلفة ، وتصبح القضية هنا هي قضية منهج جمالي ، أكثر منها قضية التحليل النقدي المباشر ، فالنقد الأدبي - كما يقصده لوكاتش - هو العملية التي بمقتضاها نجول الأعمال الأدبية من لغة فنية يغلب عليها جانب « التجسيد » إلى لغة تصورية توضح رؤية

العالم لدى الكاتب ، والنقد - بهذا المفهوم الذى يقدمه لنا لوكاتش - يصبح بحثا متصلا من الناقد لاكتشاف البنية الداخلية للعمل الفنى بهدف إعادة بناء بنيته العامة بلغة تصورية ، وهذا لا يتضح الا من خلال النظر الى كلية العمل الفنى كأساس للتفسير والتحليل . . . ولكن لوكاتش فى كتاباته النقدية ينظر للأعمال الفنية للكاتب الواحد مجتمعة بشكل كلي من خلال العصر الذى نتجت عنه والظروف الاجتماعية المصاحبة لها ، وهذا يجعل كتابات لوكاتش فى نظرية الأدب جزءا من كتاباته فى النظرية التى عول عليها الباحث فى البحث عن الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش ، لأنها تقودنا مباشرة الى المنهج الجمالى الذى يقدمه لوكاتش فى دراسة الفن ، والجوانب التفصيلية لهذا المنهج من خلال الأمثلة الكثيرة التى يتناولها .

ولوكاتش لا يطمح الى إقامة مذهب متكامل فى الفن مثل سلفه العظيم هيجل ، وانما يقدم منهجا مرتبطا بكثير من المقولات الجمالية التى توضح رؤاه ، وفهمه للفن ، ولذا لا تصبح دراساته فى الواقعية مذهباً لتفسير وتحليل الأعمال الفنية أيا كانت مثلما فعل « روجيه جارودى » (٥٤) فى كتابه « واقعية بلا ضفاف » ، حين يقدم مفهوما واسعا للواقعية ليستوعب كل اتجاهات الفن الحديث باختلاف أشكالها ودوافعها ، ولكن الواقعية ، لدى لوكاتش ، منهج للدراك الجمالى للأعمال الفنية التى توضح لنا كثيرا من مقولاته ، ووسيلة لادراك الدور المعرفى الذى يلعبه الفن فى ادراك العالم ، لذا ترتبط الواقعية لديه بالكلية والنمط ومنظور الرؤية لدى الفنان فى فهم العالم .

واذا ألقينا نظرة على جملة انتاج لوكاتش الفكرى ، سنجد أن معظم كتاباته مرتبطة بعلم الجمال ، حتى كتابه « التاريخ والوعى الطبقي » يحفل أيضا برؤيته للفن ، فهو فى معرض نقده للفكر الغربى ، وفصله الذات عن الموضوع ، يعيب على الفكر العربى عزله الفنى عن نظرية المعرفة ، مثلما فصل فندلباند العلم عن التاريخ ، فكان للفن دور هامشى فى حياة الانسان بينما الفن فى رأى لوكاتش يأخذ وضعاً مميزاً ، بجانب العلم والدين فى ادراك العالم ، بل وابرار فاعلية الامكانيات الانسانية فى العالم المحيط بالانسان ، وقد انتقد لوكاتش « بليخانوف » فى أنه لم يحاول ادراك الطابع الكونى للماركسية للعالم الذى يهدف الى بناء نظرية جمالية على أساس مادى جدلى (٥٥) ، وهذا يؤكد لنا أن النظرية الجمالية هى الخط المتصل

(٥٤) روجيه جارودى ، واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، مراجعة فؤاد

حداد . دار الكتاب العربى للطباعة ، القاهرة ١٩٦٨ ، انظر ص ١٨ ، و ص ١٤٧ .

— Lukács, : History and class ... p. xxxv.

(٥٥)

الذى نראה فى معظم أعمال لوكاتش ، لذا فان موقف الباحث الذى يدرس النظرية الجمالية لديه لا يستطيع أن يقف عند بعض الأعمال دون الأخرى ، وإنما عليه أن يفتش عن الرؤية الجمالية ، كما تتبدى فى معظم الأعمال الفكرية والنقدية التى يقدمها لوكاتش ، بحيث لا يستطيع الباحث أن يفصل الجوانب الاجتماعية والفكرية عن الجانب القيمي الذى يقصده لوكاتش ، ولهذا فان القضايا الرئيسية التى كان يوليها اهتمامه هى الأخلاق وعلم الجمال ، على أساس أن المنهج الجدلى يوضح عدم الانفصال بين المنطق والأخلاق ، وبين الفن ونظرية المعرفة .

ما هى المصادر الأساسية لفلسفة لوكاتش بشكل عام ؟ ، لأن معظم جهدنا انصب فى الصفحات السابقة على تحليل عصر لوكاتش ، وتحليل الاتجاهات العامة فى فلسفته ، لذا لابد أن نشير الى مصادر فلسفته ، وهذا يجعلنا نقرر حقيقة بديهية ، وهى كون لوكاتش ابنا شرعيا لتقاليد الفكر الألمانى ، ونقطة بدئه مرتبطة بالاشكالات الفلسفية التى أثارها هيجل وكيركجورد وقد حاول لوكاتش أن يجد اجابات عليها ، لذا فهو « يختلف عن الفكر » الأنجلو سكسونى ، ويتميز عنه أى الفكر الألمانى — بكونه تفكيرا تصوريا ، بمعنى أنه يبحث عن المفاهيم والتصورات الكلية التى يمكن أن تنتظم فيها محتوى التجربة الانسانية ، وتفسرها « (١) » ، وباحث الفلسفة لا يجد صعوبة فى التمييز بين الفكر الألمانى والفكر الأنجلو سكسونى .

ويمكن تمييز مصادر فلسفة لوكاتش فى أربعة اتجاهات رئيسية وهى « الكانطية الجديدة » (Neo Kantism) ، والنزعة التاريخية لدى دلتاي (W. Dilthey) وفلسفة هيجل (Hegel) ، وفلسفة ماركس (Marx) .

— Gerald Graff : Lukács in American University. (١)
The New Hungarian Quarterly, Vol. xiii, No. 47, 1972, p. 136.

الجوانب الاستمولوجية والانطولوجية لرؤية

لوكاتش الجمالية

لا يمكن الحديث عن رؤية لوكاتش الجمالية بمعزل عن رؤاه الفلسفية وخصوصاً أن المنهج الجدلي الذي يزعم لوكاتش أنه يتبناه لا يفصل الفن ، أو الجمال ، عن ارتباطه بمحتوى التجربة الانسانية والاجتماعية ، بل وان رؤيته للفن جزء من رؤيته للعالم ، وهو يضع التجربة الجمالية في موضع أسمى من العلم والدين ، وإذا كان لوكاتش يقول لنا « ان الكلية هي أرض الجدل ... والتشيؤ (Reification) هو تكثيف ل احساسنا بالوجود الذي يبدو لنا في صورة أشياء وظواهر منعزلة » ، فان هاتين المقولتين هما اللتان تشكلان الجوانب المعرفية والوجودية لرؤيته الجمالية ، بمعنى أن مقولاته الجمالية لها أبعاد إبستمولوجية (Epistemology) وأنطولوجية (Ontology) أيضاً ، ولا نجد صعوبة في تأكيده لقيمة الفن كفن ، ولقيمه أيضاً كوسيلة للدراك النوعي للعالم ، ولعل هذه النظرة الجدلية للفن ، هي التي تبرز أهميته ، ولذا فان الحديث عن رؤاه الفنية والجمالية مباشرة دون الحديث عن هذه الجوانب ، تجزئ الرؤية العامة وتفتتها ، ولوكاتش يلج ، منذ البداية ، على أن الولوج الى عالم أى مفكر لا يبدأ الا بالبحث عن الجوانب الكلية لديه . ولذلك فان الكلية ، كمبدأ أساسى لتفسير العمل الفنى وفلسفته ، هي أيضاً المقولة الرئيسية – وليس العامل الاقتصادي – لتمييز الماركسية عن غيرها من الفلسفات الأخر .

ويمكن توضيح هذه النقطة بما أورده لوكاتش من أهمية الفلسفة للنقد الأدبى ، من خلال شرحه للعلاقة بينهما ، فاذا كانت الأعمال الأدبية الكبيرة – فى نظر لوكاتش – هي فى جوهرها تعبيرات عن رؤى جمالية للعالم ، فان الخلاف الأساسى بين الأعمال الفنية والفكر الفلسفى يكمن – كما حدثنا هيجل – فى اللغة التى تستخدمها كل من الأعمال الأدبية

والفكر الفلسفى ، فالفكر الفلسفى يعتمد على التصورات العامة ، والمبادئ الكلية ، بينما الأعمال الأدبية تميل الى تجسيد كل شىء فى صورة حياة مشخصة ، فمثلا يمكن أن نتحدث عن مقولة الموت فى فلسفة « باسكال » (Pascal) ، وبينما فى فكر راسين (Racine) نجد «فيدرا التى تموت» ، الفرق هنا يكمن فى اللغة الفلسفية التى تعكس « التجريد » (Abstraction) واللغة الفنية التى تعكس التجسيد الحى لفكرة من خلال مواقف وأفعال ، وإذا كان النقد الفنى فى بعض جوانبه يحاول أن يحول العمل الفنى الى أشكال تصويرية تعطى لنا رؤية إجمالية وشاملة للعالم كما يراه الفنان ، فإن هذا الفصل هو بمثابة الجانب المنهجى والتصورى لفلسفة لوكاتش العامة ، وهذا مرتبط برؤية الباحث الى أعمال لوكاتش ، باعتبارها كلا يترابط مجموع مفاهيمه فى إطار رؤيته الكلية .

أولا - الكلية كمقولة إبستمولوجية :

١ - الجانب المنهجي للكلية :

ان الاشكال الرئيسى الذى ظل يؤرق لوكاتش فى كتاباته الفلسفية هو اشكال البحث عن منهج ، لذا حين يهتم بدراسة الماركسية ، فانه يتميز عن غيره من شراحها ، اذ انه يبحث عن الجانب المنهجي فى أعمال ماركس (JVLHIX) ، لذا فقد أعطي للماركسية بعدا فلسفيا حقيقيا ، لأنه أبرز هذا الجانب ، ولم يقف عند رأس المال ككتاب فى تاريخ وتطور الرأسمالية فحسب ، وانما بحث عن الاسهام الحقيقى الذى قدمته الماركسية فى تاريخ الفلسفة .

يتساءل لوكاتش فى بداية كتابه « التاريخ والوعى الطبقي » ، عن ماهية الماركسية ودورها الفعال فى ترويح الفلسفة ؟ ويبدأ الاجابة من النقد الذى مارسه ماركس ضد المثالية الألمانية بشكل عام ، وضد الفلاسفة السابقين عليه بشكل خاص ، ويرى لوكاتش أن هذا النقد الذى وجهه ماركس الى هيغل وكانط ومنتشه ينصب على عدم تغلبهم على ثنائية الفكر والمادة ، والنظرية ، والممارسة ، والذات والموضوع هو تكملة للنقد الذى مارسه هيغل نفسه ضد كانط ، ولكنه لم يبلغ مبلغه لأن الفترة التى ولد فيها الجدل الهيجلى لم تكن القوى الاجتماعية المحركة للتاريخ واضحة وضوحا كافيا ، لذا أجبر هيغل على أن يرى فى الشعوب وفى وعيها القوى الفعالة للتطور التاريخى (*) .

ويبقى هيغل ، من وجهة نظر لوكاتش ، ضمن الاتجاه الأفلاطونى ، رغم جهوده الجلية فى تجاوز الثنائية التى سيطرت على الفكر الغربى ، لأن المنهج الهيجلى عاد ، فى نهاية الأمر ، لتأكيد الماضى ولم يتجه نحو المستقبل (٢) .

ويذهب لوكاتش بعد ذلك الى التمييز بين المنهج الجدلى والميتافيزيقا التقليدية ، فالأول يرى الظاهرة فى صيرورتها وتغيرها المستمر ، ويدرس

(*) ان النقد الذى مارسه ماركس ضد الفلسفة المثالية الألمانية ، يظهر لنا من خلال كثير من كتابات ماركس مثل المخطوطات الفلسفية العام ١٨٤٤ ، والايديولوجيات الألمانية ، وبؤس الفلسفة ، وتحفل هذه الكتب بدراسات عديدة للفكر الألمانى بشكل عام ويركز فيها على نقد الجوانب المثالية والثنائية فى الفكر التى تعوق المنهج الجدلى كما فهمه ماركس وطبقه فى كتابه الرئيسى (رأس المال) .

تغيراتها الكيفية ، بينما تميل الميتافيزيقا التقليدية الى ابقاء الظاهرة التي تدرسها غير ملموسة ، وثابتة ويصبح المنهج الحدس هو السائد ، بينما يركز المنهج الجدلي على تغيير الواقع (٣) .

ولا يكتفى لوكاتش بهذا التمييز ، بل يحاول أن يميز المنهج الجدلي عن العلم الطبيعي أيضا ، لأن العلم الطبيعي يحول أى ظاهرة يدرسها الى جوهرها الكمي ، أى يعبر عنها بالعدد وبصلات العدد ، وهذا يعوقنا عن رؤية الجواهر الكلي للأشياء ، لأن تحويل أى ظاهرة الى مجرد كم يفتتها ويحيلها الى مجموعة أجزاء لا ندرك جوهرها الحقيقي ، وهذا متسق مع ميل التطور الرأسمالي الى اختصار العالم الى مجرد أعداد رقمية ، ويصطبغ الحياة الانسانية بطابع « صني » (Fetichistic) ويحول ظواهر المجتمع وادراكه معها بحيث تبدو مجموعة من الظواهر والأحداث المنعزلة ، وبينما يلج المنهج الجدلي على وحدة « الكلية المتعينة » (Concrete totality) ويكشف القناع دائما عن هذه الرؤية الوهمية التي تفصل العناصر عن بعضها (٤) .

ويربط لوكاتش بين بنية المجتمع الرأسمالي والطبيعة النوعية للعلم الطبيعي ، فهذا العلم الذي يبدو أساسا للقيمة العلمية ، بالطريقة التي نتعرض بها للأحداث والظواهر في العالم ، ومنهجنا لادراك الطبيعة ، يقف ببساطة ، عقائديا ، على الأرض الايديولوجية للمجتمع الرأسمالي ، بحيث يصبح هذا المنهج العلمي هو أساس الحياة الرأسمالية ، التي لا تهتم بجوهر الأشياء وانما باعتبارها كما فقط .

والواقع أن هذا الربط الذي نلمحه لدى لوكاتش بين كثير من رؤاه الفلسفية وبين التحليل الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع ، يكاد يكون لدى لوكاتش ، هو المنهج السائد ، الذي يعالج به كثير من قضايا ، فعلي سبيل المثال حين يعرض لوكاتش لنقد العلم الطبيعي فإنه ينطلق من صيغة ماركس التي يبين فيها الفرق بين صيغة العلاقات الاقتصادية المكتملة كما تبدو لنا ، وبين صيغة هذه العلاقات الداخلية ، بمعنى أن المعرفة الجدلية الصحيحة تقتضي التمييز بين الوجود الواقعي للظاهرة ، ونواتها الداخلية ، وبين التمثيلات التي تنتج عنها ، أى بمعنى أن التحليل الكمي الذي يعبر به العلم الطبيعي عن الظواهر المختلفة لا يعكس حقيقتها ، لأنه لا يعكس الدراسة النوعية للبنية الداخلية للظاهرة ، وبحيث تبدو الظاهرة كأنها

— Ibid., p. 3.

(٣)

— Ibid., p. 6.

(٤)

عالم صغير تحكمه قوانين أبدية ، والواقع أن هذا النقد الذي يوجهه لوكاتش للعالم الطبيعي ، يعكس فهم لوكاتش للكلية لأنه اذا كانت الماركسية ترى في الجدل أنه المقولة الرئيسية للتطور التاريخي ، فإنه بالنسبة الى لوكاتش لابد وأن يرتبط بالكلية ، والا تحولت تلك الحركة التاريخية الى مجرد واجبية كانتوية ، بمعنى أنها تعطينا صورة للحتمية التاريخية (٥) .

وهذا يبين ملمحا من ملامح تفسير لوكاتش للماركسية تفسيراً إنسانياً حيث يصبح مفهوم الكلية تركيبة جدلية تجعل من العناصر المتناقضة عناصر متماسكة ، بل وتكاد الكلية أيضاً أن تكون الكلية هنا مجرد مصادرة تصير بدورها في نهاية التحليل مجموعاً لكل العناصر العقلانية ، أي كلية للموضوعات .

ويحاول لوكاتش أن يؤكد صحة رؤاه من خلال دراسته للفكر الفلسفي والمثالية الألمانية بشكل خاص ، فيذهب الى أن المثالية تسقط في الوهم نتيجة للخلط بين نمط إعادة بناء الواقع مما يتبدى لنا في الفكر ، مع إعادة بناء الواقع نفسه ، أي أن المثالية تخلط بين ادراكها للواقع في الفكر الذي يتم إعادة تأليفه لكي يتم ادراكه وبين بناء الواقع كما هو ، ولذا يصبح الواقع في الفكر نتيجة ونقطة انطلاق للتمثيل أيضاً (*) .

وهذا الخلط يتم نتيجة لغياب تصور « الكلية » (Totality) أو لأنها تنظر للكلية باعتبارها مجموع الأجزاء ، بينما مجموع العلاقات الانتاجية لكل مجتمع هي التي تكون كليته ، لذا فالحاجة الى تصور الكلية لدى لوكاتش تبرر كضرورة منهجية لادراك طبيعة المجتمعات وتطورها . لأنها المنهج الوحيد القادر على استيعاب التناقضات القائمة في الموضوعات ، ونستطيع من خلاله أن نعيد بناء الواقع على صعيد الفكر ، ولأن العلم الطبيعي لا يستطيع أن يدرك التناقضات القائمة في الموضوعات ، فالنظريات العلمية التي تبدو متناقضة ، يجب أن تتغير في النتيجة وتدخل في نظريات أعم تختفي فيها التناقضات نهائياً ، أما الواقع الاجتماعي فعلى العكس من

— Ibid., pp. 10-11.

(٥)

(*) ناقش هيجل هذه الفكرة أيضاً حين عرض الى نقد المنطق التقليدي ، حين بين أن النظريات التقليدية انهمكت في انتزاع التناقضات من الواقع لتحملها الى ذهن وتدعها دون حل ، ولذا يبدو العالم مكوناً من مجموعة من الوقائع المنعزلة ، وكان هم هيجل الأوحد ، هو إعادة الوحدة الكلية بين الصورة والمحتوى ، وهي في نظره وحدة ضرورية تضمن نزاعات الفكر الداخلية ، على أساس أن كل نزاع هو علاقة .

انظر هنري لوفيفر : المنطق الجدلي ص ١١ مرجع مذكور .

وانظر أيضاً : الايديولوجية الألمانية : كارل ماركس وفريدريك انجلز ، ترجمة د. فؤاد أيوب ، مصادر الاشتراكية العلمية ، دار دمشق للطباعة دمشق ١٩٧٦ ، ص ٦٥٦ .

ذلك ، لأن التناقضات التي تظهر لنا هي في الحقيقة تختفى عضويا بجوهر الواقع ذاته ، أى بجوهر المجتمع الرأسمالي ، والكلية هنا كمنهج وكأداة للمعرفة يمكننا من فهم حدة التناقضات في المجتمع باعتبارها تناقضات ضرورية ، أى تناقض علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج ، وتدعونا الكلية هنا لتجاوز هذه التناقضات بدفعها في مجرى التطور الاجتماعي ويعتبر لو كاتش أن المجال الوحيد للعلم يكمن في تطبيقه على الطبيعة ، وليس على المجتمع ، لأن تطبيقه على المجتمع لا يخدم إلا الرأسمالية ، بينما تطبيقه على الطبيعة يخدم العلم نفسه .

والجانب المنهجي للكلية لا يتضح إلا بتبين الجانب التاريخي لها ، لأن أهمية المفهوم الجدلي للكلية تتضح لنا إذا حاولنا أن نتناول حدثا من الأحداث ، فلا بد أن نتناوله داخل الكل التاريخي الذي ينتمي إليه ، أى بدون هذا الفهم لا يمكننا أن نميز بين التاريخ العام الكلي والتاريخ الخاص النوعي ، إذ أن ادراكنا لأي موضوع من ادراكنا لوظيفته في الكلية المحدودة التي يعمل بها .

وهذا الادراك الكلي هو المنهج الوحيد الذي يساعدنا في فهم صيرورة الواقع الاجتماعي ، الذي تعوقنا عنها صيغ العلم الطبيعي الذي يعكس ظواهر المجتمع الرأسمالي كجواهر فوق التاريخ ، بينما الكلية تؤكد على هذا الجانب التاريخي لأي ظاهرة .

ويمكن أن نطرح مثالا لهذه الفكرة من الفكر الاقتصادي الذي يلج لو كاتش على استخلاص أمثله الكثيرة من خلاله ، فالتمييز بين الرأسمال الثابت و « رأس المال المتداول » (Fixed and circulating) لا يتم إلا بواسطة الكلية التي ترى كلا منهما من خلال وظيفته في عملية الإنتاج نفسها ، وطبقا لهذا المفهوم السابق للكلية يمكن تعريف رأس المال المتداول بعبارة ماركس « بأنه ليس سوى صيغة تاريخية خاصة لمجموعة وسائل البقاء أو مجموعة العمل الذي يحتاجه العالم لمعيشته وإعادة انتاجه والتي يعول عليها في كل أنظمة الانتاج الاجتماعي » (٩) .

وبدون هذه الرؤية الكلية للظاهرة من خلال علاقتها بالكل ، يتبع الأحداث وكأنها جزئيات منعزلة ، ومن خلال هذا الجانب المنهجي للكلية نمزق هذا التشيؤ لنفتح الطريق لمعرفة الواقع ، وسنفصل الحديث فيما بعد عن مفهوم التشيؤ وارتباطه بالكلية .

(٩) Quoted Lukács From Marx in History and class ... p. 14.

وبعد أن يوضح لنا لوكاتش مفهوم الكلية الاقتصادية وأثره في ادراك التطور الاجتماعي ، وادراك كثير من المفاهيم الاقتصادية مثل الانتاج والتوزيع والمبادلة والاستهلاك ، فإنه يبين أن التأثير المتبادل بين هذه المفاهيم ذاتها لا يتم الا عبر الكلية . والكلية بهذا المفهوم تقترب من المفهوم الهيكل الى حد كبير ولنستمتع الى هيكل اذ يقول : « بأن الكلية مقسمة في تباين التصورات ، وأن هذا الانقسام يؤدي الى تعريف حاسم ، وأن الضرورة تلد ذاتها ، أثناء فناءها ، بدون انقطاع » .

وطبقا لهذه الوشائج القوية بين فلسفة هيكل ومفهوم الكلية الجدلية كما يقصده لوكاتش ، فهذا النص يمثل طموح هيكل نحو ادراك الواقع بذاته كي يتجاوز ثنائية كانط الشهيرة ، بين عالم الظواهر ، والأشياء في ذاتها .

ويقضى هذا بلوكاتش الى الكشف عن الجوانب الهيكلية الكثيرة الموجودة لدى ماركس ، لكن ماركس دفع الجدل الى أقصى حد ممكن حينما استثمر هذا البعد التاريخي في فلسفة هيكل ، ولذا يقول لوكاتش « ان عقل هيكل المطلق كان آخر الصيغ العظيمة ، التي عبرت عن الكلية وحركتها ، بالرغم من أنه ليس واعيا بجوهرها الموضوعي » (٦) .

والفلاسفة الذين جاءوا بعد هيكل لم يقطنوا الى استثمار هذا البعد في فلسفة هيكل ، فلقد توقف « فيورباخ » (Feurbach) ، عند الفرد المنعزل والاغتراب الديني ، بينما يجب ادراك الشعور كذات والواقع كموضوع انساني متعين ، وهذا يعني أن يعي الانسان ذاته ككائن اجتماعي ، وفي نفس الوقت يكون فاعلا ومفعولا به في الصيرورة التاريخية والاجتماعية .

وقد حاول لوكاتش أن يطبق هذا في دراسته للمجتمع الرأسمالي مستفيدا من انجازات ماركس ، ورؤيته للرأسمالية ذات بعدين ، البعد الاول منها يوضح فيها الدور الذي لعبه المجتمع الرأسمالي في اسقاط الحواجز المكانية والزمانية بين مختلف البلدان والقطاعات ، وفي الرأسمالية ساد عالم المساواة الصريحة بين الناس ، واختفت الروابط الاقتصادية التي نظمت العلاقة المادية المباشرة بين الانسان والطبيعة ، وأصبح الانسان كائنا اجتماعيا - وبات المجتمع هو الحقيقة الموضوعية للانسان ، أما البعث الثاني منها فيرى أن الرأسمالية ، خلال تقسيمها للعمل ، خلقت مجتمعا استبدلت فيه « كلية الانسان » بتجزئته (٧) أي حولت الانسان

— Ibid., p. 17.

(٦)

— Ibid., p. 19.

(٧)

الى لحظات مفتتة ، فى حسيته وفى عاطفيته ، وفى نزعتة الخلاقة ، وحولته الى نشاط وحيد ، وأصبح عمله خارجا عنه ، أى فى صورة أشياء قمعية تهيمن على حياته دون أن يجعلها تنفتح ، أى أن الانسان يصبح موضوعا ، ويصبح نشاطه مغتربا •

والطبقة البروليتارية من وجهة نظر لوكاتش هى التى تجسد محاولة الانسان لاستعادة كليته ، لأنها وهى مشاركة وفعالة ومهزومة ، تعكس نسب التطور الموضوعى للمجتمع •

أما اذا حاولنا أن نخرج الانسان عن غريته وتفتته، ونحن نبقى الوضع الرأسمالى على ما هو عليه ، فإن هذا يقودنا الى الابتعاد عن ادراك الموضوعية والنشاط النقدى العمل ، ونهبط فى الثنائية الوهمية بين الذات والموضوع والنظرية والممارسة •

ويصل لوكاتش بعد ذلك الى رؤيته لمقولة الكلية ، وموقفها من تفسير التاريخ الانسانى ، فيقول « ... فليس لمقولة الاقتصاد الأولية فى شرح وتفسير التاريخ هى التى تميز الفلسفة الماركسية عن العلم البورجوازي ، ولكن النظرة الكلية . بمعنى سيادة الكل على الأجزاء ، هى التى تكون جوهر المنهج الذى أخذه ماركس عن هيجل وحولته بطريقة ابداعية ، ليجعل منه أساسا لعلم جديد » (أ) •

ونتيجة لهذا التصور الذى يقدمه لوكاتش للكلية ، فانه يمكننا دراسة المجتمعات فى كليتها ، بدون تجزئة ، بدون فصل عناصر الظاهرة الاجتماعية عن بعضها ، وهذا يعنى أن المعرفة لا تظل هدفا لذاتها ، وانما تصبح وسيلة لادراك التطور الاجتماعى ، دون أن تقسم كل عنصر من عناصر المجتمع الى علم خاص يدرسه ، أى دون تقسيم المعرفة الى مجموعة من العلوم ، مثل الاقتصاد ، وعلم السياسة ، وعلم القانون ، وانما تكتسب المعرفة طابعا كليا ، تاريخيا وجدليا •

والفرق بين « العلم » (*) و « الكلية » ، يكمن فى أن العلم يدرس المجتمعات من وجهة نظر الفرد ، بينما الكلية تدرس الظواهر الاجتماعية

— Ibid., p. 27.

(أ)

(*) يكثر لوكاتش من استخدامه لكلمة العلم (Science) ، وهو يصدد مقارنته بتصوير الكلية ، وما يقصد لوكاتش من هذه الكلمة ، هو العلم الطبعى الذى يدرس الظواهر المختلفة بشكل جزئى ، ويغلب عليه الطابع الكمي ، ويمتقد لوكاتش أن العلم الطبعى كمنهج ونسق هو نتيجة طبيعية للفكر الغربى بشكل عام ، الذى هو بدوره تحصيل حاصل للتقسيم الرأسمالى للعمل ، وقد أوضح لوكاتش هذا بشكل تفصيلي فى الجزء الخامس بتناقضات الفكر البورجوازي •

من حيث ارتباطها بالمجموع البشرى ، ولذا فان الكلية لا تؤثر فى الموضوع الذى تدرسه فحسب ، وانما تؤثر فى المعرفة التى نريدها أيضا ، فالمعرفة من وجهة نظر الفرد تختلف عنها من وجهة نظر المجموع البشرى فى علاقته المختلفة يقوى وأدوات الانتاج ، وهذا يعنى أن الكلية لا يمكن طرحها الا اذا كانت التى تطرحها هى ذات كلية ، واذا أرادت الذات أن تعي نفسها فهى ملزمة بأن تطرح الموضوع بشكل كلى ، أى لا تفعل ، مثل العلم الطبيعى ، الذى يفصل عناصر الموضوع الذى يدرسه الى عناصر جزئية قبل أن يشرع فى دراسة كل عنصر على حدة ، وهذا يعنى أن منهج الكلية كما يقصده لوكاتش لابد أن يكون مرتبطا بموضوع كلى ، وذات كلية ، أى يحاول التوحيد بين الذات والموضوع .

٢ - الطابع الجدلى للكلية :

ان جوهر الطابع الجدولى للكلية نجده واضحا لدى لوكاتش فى التوحيد بين الذات والموضوع ، والنظرية والممارسة ، ولا يتم هذا الا عبر جدل الكلية ، التى تحتوى السلب بينهما ، ويؤكد لنا لوكاتش هذا المنحى فى الكلية من خلال عديد من الأمثلة ، فيأتى بنماذج اجتماعية واقتصادية تعكس فكرة الكلى ، ولا يورد لنا أمثلة من الفكر التقليدى التجريدى ، لذا يقارن بين علم الاقتصاد التقليدى والعلم الجدلى ، فالأول يدرس الواقع الاقتصادى كماله تحكمه قوانين الطبيعة الأبدية ، بحيث يكون دوره هو المواءمة مع ظواهر الواقع الجزئية ، بينما العلم الجدلى يدرس الواقع باعتباره وحدة كلية تفصح عن ذاتها فى البنية الداخلية المرتبطة بالبنية العامة للواقع ، ولذا يسلك الطريق الذى يساعده فى طرح القضايا بشكل أعم ، وطرح قضية المجتمع ككل ، بحيث لا تفصل جوانب المجتمع السياسية والاجتماعية عن بعضها ، فالمنهج الجدلى الذى جوهره تصور الكلية يسعى فى الأساس لاكتشاف الصيغة الداخلية للبناء الاجتماعى لأى مجتمع بهدف إعادة بناء هيكل الواقع الاجتماعى ، ويدين لوكاتش بهذه الفكرة الى هيجل فى محاولته التوحيد بين الفكر والمادة ، واستيعاب وحدتهما كتعبير عن النمط التطورى للكلية .

والطابع الجدلى للكلية لا يفصح عن دورها المعرفى فى ادراك تطور المجتمعات فحسب ، وانما يكشف عن تأسيس جديد للأخلاق ، لأن الأساس الأخلاقى الجديد يعتمد على رؤية الفرد للعالم المحيط به ، والأخلاق من وجهة نظر لوكاتش ، هى التى تجلب التماسك للفرد - سواء كان رأسماليا أو اشتراكيا - لأنه اذا بدا العالم المحيط بالانسان واذا بدت البيئة الاجتماعية

غريبيين ومنفصلين عنه ، فإن هذا يعوق الانسان عن ادراك العالم ، أى أن موقف الانسان الأخلاقى مرتبط بنظرته للعالم المحيط به ، فإذا كان الانسان يجرى العالم ويخضع نظره لها ، لقوانين الطبيعة الأبدية ، فإن الانسان لا يستطيع أن يؤثر فى الطبيعة ، أو فى العالم المحيط به ، ولا تتخلله امكانياته الفردية ، بينما إذا كانت رؤية الانسان للعالم كلية ، فإنه كذات كلية يصبح جزءا من الموضوع الكلى المطروح أمامه ، ومن ثم فإن أى تغيير يشتمل الانسان يشمل الموضوع أيضا . ورغم أن العالم المحيط بنا يطرح علينا تحلين للتغلب على البيئة المحيطة بالانسان ، اما عن طريق التقنية ، أى ميكنة العالم حتى يتمكن الانسان منها ، أو عن طريق العمل نحو الداخل ، أى تغيير العالم بواسطة الانسان الأخلاقى ، ولكن هذه النظرة التقليدية تجعلنا نقف عند الأخلاق المثالية التى تتسم بطابع معيارى ، والتى ليست — بالتالى — حقيقة فاعلة ، لا تمكن الانسان من الابداع وتغيير العالم ، لأنها تتسم بطابع الحتمية ، وهذا مرتبط بالأخلاق الكانطية التى تفصل بين العقل النظرى والعقل العملى ، الذى يجب تجاوزه الى وحدة الفعل والفكر لدى هيغل وماركس ، لأن هيغل يقول لنا عن الحقيقة : « يجب استيعاب الحقيقة عنها ليس كمادة فقط وإنما كذات أيضا » (١٠) . والأخلاق من وجهة نظر لوكاتش (*) لا تخضع لرؤية الفرد للعالم ، وإنما تخضع لرؤية الجماعة الانسانية ، والأخلاق بهذا التصور وليدة ما قدمه علماء الاجتماع وعلى رأسهم ماكس فيبر الذى حاول أن يؤسس

— Quoted in Lukàcs, op. cit., p. 40.

(١٠)

(*) ان الأخلاق معنا كما يقصدها لوكاتش لا تتجسد فى مبادئ أخلاقيّة مطلقة لا ترتبط بزمان أو مكان كما فى الأخلاق الكانطية ، ولا تتجسد فى قيم أخلاقية نسبية مرتبطة بالزمان والمكان ، مثل أخلاق نيتشه ، وإنما هى تصور لمفهوم الوعى كما يتبدى لدى الطبقة العاملة ، ولذا فهو يقول صراحة فى كتابه التاريخ والوعى الطبقي ، (« ان الوعى الطبقي هو أخلاق البروليتاريا ، وان الوحدة بين النظرية والممارسة هى التى تمكنها من أن تتحول من الضرورة الاقتصادية الى الحرية بطريقة جدلية ، وفى اللحظة التى يدرك فيها الحزب ، أنه صيغة تاريخية ، وحامل فعال للوعى الطبقي ، يصبح فى نفس الوقت حامل أخلاق الطبقة العاملة فى الصراع » ومعبرا عن هذه الأخلاق ، ومد سبق لوكاتش أن عبر عن مفهومه للأخلاق على هذا النحو فى كتابه « التكنيك والأخلاق » ، وبين وظيفة الأخلاق فى المجتمع الاشتراكي ، ودورها فى الانتاج ، وعلاقتها بالتنظيم السياسى للطبقة العاملة ، والواقع أن الأخلاق بهذه النظرية لا تمكس لنا أحكاما فى القيمة أو معيارا فى الأخلاق ، بقدر ما تعكس موقف الانسان من العالم المحيط به ، ويفسر لوكاتش هذا الموقف بناء على منهج الانسان فى ادراك حقيقة العالم ، وطريقة تعبيره عن هذه الحقيقة ، وفى ربطه بين موقف الفرد وعلاقته بالمجموع كما يتمثل فى الحزب السياسى ، ولا نستطيع أن نعتبر أن أخلاق لوكاتش هذه دراسة فى الفكر الأخلاقى بقدر ما يمكن أن تعتبرها حديثا فى فلسفة التنظيم السياسى بمفهومه المعقّد .

علاقة بين البناء الخلقى والفكرى للجماعة الانسانية وبين سلوكها الاقتصادي، وقد التفت لوكاتش هذه العلاقة ، وحاول أن يدرس البعد الاجتماعى للأخلاق ، من خلال منهجه الشمولى ، ولذلك يمكن أن نجد علاقة ثلاثية بين الوعى والأخلاق والطبقة بالمفهوم السياسى والاقتصادى فى تأثير كل منهم فى الآخر بشكل جدلى . ولذا فيمكن اعتبار دراسات لوكاتش فى التنظيم السياسى للأحزاب السياسية ، طبقا لتصوره السابق بمثابة دراسات فى الأخلاق .

وهذا يعكس الطابع الكلى لرؤية لوكاتش بالمنسبة للأخلاق ، فهو لا يتوقف عند حدود الانسان الفرد كجزء من الظاهرة الانسانية ، وإنما يتجاوزها الى الجماعة البشرية كلها ، وكما سيتضح لنا من تفصيل آرائه حول مفهوم « الوعى الطبقي » ، وأنواعه ، سنجد أنه يرفض الوعى بمعناه الفردى الآنى السيكولوجى ، ويبحث الوعى بالنسبة للجماعة الانسانية بهدف البحث عن دور الوعى فى حركة التاريخ .

والواقع أن الرؤية الكلية كمنهج لدى لوكاتش لا تظهر فى موضوع الأخلاق فحسب ، وإنما نلتقى فيه أيضا فى دراسته الهامة حول أنطولوجيا الوجود الاجتماعى ، التى تعكس لنا ، بشكل أكثر عمقا ، فهمه للوجود الاجتماعى أكثر من كتابه السابق « التاريخ والوعى الطبقي » ، حيث يحلل ويدرس تطور المعرفة الانسانية للوجود الاجتماعى من خلال « العمل » Labour الذى أفرد له جزءا خاصا باعتباره من المشكلات الأكثر أهمية ، لأن العمل كان المهمة التاريخية الأولى للانسان فى انتاج الوسائل الضرورية لحياته ، ومن خلال العمل ، دخل الانسان فى صراعه مع الطبيعة ، التى كانت المسرح الأساسى لعملية العمل ، ولذا فإن معرفة الانسان بالطبيعة ، تسبق معرفته بالمجتمع ، الذى بدأ وعيه يزداد به بعد الرأسمالية التى أكدت على وجود المجتمع الانسانى باعتباره حقيقة موضوعية ، ويعتقد لوكاتش أن العلوم الطبيعية ارتبطت برغبة الانسان فى تطوير أدوات وقوى الانتاج ، ولقد « بات واضحا للانسان أن حريته ليست رهنا بتحرره من قبضة الطبيعة ، أو بتحرره من قوانينها ، وإنما الحرية هى معرفته هذه القوانين واستخدامه هذه المعرفة لتطوير حياته » (١١) .

والمعرفة بهذا التصور ذات طابع اجتماعى ، بمعنى أن العلوم الطبيعية ليست معزولة عن الواقع الاجتماعى ، إنما هى نتيجة لسعى الانسان

— Lukács : Labour, trans. by David Fernbach, Merlin Press, (١١)
London, 1980, p. iv.

لتحسين عملية الانتاج ، واستخدام قدرات أفضل ، ولذا فان أى محاولة لفصل المجتمع عن الطبيعة تصبح محاولة خاطئة ، لأن الطبيعة وعلومها هي جانب من جوانب أى مجتمع ، ولذلك فان الوجود الطبيعي مرتبط بالوجود الاجتماعى وغير منفصل عنه .

والطابع الجدلى للكلية يتضح أكثر فى التطبيقات الكثيرة التى يوردها لوكاتش من علم الاقتصاد ، والواقع أنه متأثر فى هذا بكتابات ماركس ، التى لا نستطيع أن نجد أفكاره حول التاريخ وعلم الاجتماع والسياسة والانتريولوجيا الا جنبا الى جنب الأمثلة الاقتصادية الكثيرة التى يوردها حول طبيعة البنية الاقتصادية لأى مجتمع ، ولكن اذا أردنا أن نوضح مفهوم الكلية لدى لوكاتش ونميزه عن استخدام غيره من الفلاسفة لهذا المفهوم ، فيحسن بنا أن نقوم بإجراء مقارنة سريعة حول مفهوم الكلية بين لوكاتش و « التوسير » ، لأنه اذا كان انجاز لوكاتش الأساسى يكمن فى توضيحه للجانب المنهجى والفلسفى فى تفكير الماركسية ، التى كانت مطوية فى تضاعيف مؤلفاته ، فان « التوسير » حاول هو أيضا أن يقدم الجانب « المعرفى (Epistemology) فى فكر ماركس ، واذا كان لوكاتش قد حاول أن يبين أهمية الماركسية من خلال تاريخ الفلسفة ، وينتقد الجوانب الوضعية فى تفكير انجلز وبلخانوف ، فان « التوسير » حاول أن يحدد موقع الماركسية بين الايديولوجية ، والعلم (١٢) منطلقا فى محاولته من عدة نقاط مبدئية ، أهمها انه يشترك مع لوكاتش فى ضرورة دراسة الفلسفة الماركسية دراسة نقدية على نحو ما فعل ماركس حينما حاول دراسة « الاقتصاد السياسى » وأسس كثيرا من مفاهيمه النظرية من خلال نقده للاقتصاد السياسى ، ووصوله الى قناعة مؤداها أن البشر هم الذين يحركون المجتمع وليس العكس ، ويعتقد « التوسير » أيضا ان الماركسية لا تزال ناقصة ، وان على الفيلسوف المعاصر توضيح أسسه المعرفية فى كثير من المفاهيم النظرية التى لم يتحدث عنها ماركس بشكل مباشر ، ولكن قبل أن نستطرد فى شرح تصور الكلية الاجتماعية لدى « التوسير » كمبدأ أساسى أيضا فى تفسيره للماركسية ، مما يساعدنا فى تحديد الطابع الجدلى لها ، لابد أن نبين أن هنالك تباينا فى ثقافة كل من لوكاتش و «التوسير» الفلسفية ، فاذا كان تفكير لوكاتش يتجذر فى الفلسفة الهيجلية باعتبارها المنبع والأصل ، لتحليل كثير من أفكار ماركس ، بالاضافة الى توقفه الطويل أيضا أمام الفلسفة الكانطية ونقده اياها ، فان هذا يعطى دلالة للباحث

— Gregor McLennan : Althusser's Theory of Ideology. (١٢)
Butchinson, London, 1977, p. 82.

الذى يبحث عن مصادر فكر الفيلسوف ، ومفاهيمه النظرية ، فلا يمكن أن نتجنب توضيح لوكاتش لمفهوم الكلية لديه كموضوع للمعرفة وأداة فى نفس الوقت ، من خلال الجزء الهام من كتابه «التاريخ والوعى الطبقي» الذى يبين فيه تناقضات الفكر الغربى ، وسيطرة بعض مفاهيم الفلسفة الكانطية على العالم المعاصر ، لأنه من بنية الوعى المشى ولدت الفلسفة النقدية المعاصرة ، التى فضلت العقل العملى عن العقل النظرى ، وأصبحت تقوم على ادراك « المعرفة العقلية » كنتاج للفكر ، وهى التى بدأت الطريق لتجزئة المجتمع ، وعدم ادراكه باعتباره كلا اجتماعيا » (١٣) .

ولا يتوقف لوكاتش عند كانط وهيغل فحسب ، وإنما يتوقف أيضا عند الفلسفة المثالية الألمانية لدى فشته وشلنج ، ويمتد أيضا الى فلسفة ديكرت واسبينوزا ، وقد اعتبر لوكاتش الفلسفة اليونانية متميزة فى محاولة ادراكها لظاهرة التشيؤ لأنها لم تحيها كصيغ عامة لمجمل الذات ، لأن المجتمع كان ذا بنية طبيعية .

أما « التوسير » فإن ثقافته تختلف عن ثقافة لوكاتش ، فهو لا ينطلق فى تفسيراته من هيغل كما فعل لوكاتش بل انه ، على عكس لوكاتش ، ينفى وجود أية علاقة بين هيغل وماركس ، فهو يقول « ان ماركس قد مر فى تطوره بمرحلة كانطية - فشتية ، ثم أصبح من بعد صاحب اتجاه انسانى فيورباخى ، ولكنه لم يمر يوما بمرحلة هيكلية صريحة » (١٤) . ويستفيد من فرويد وبشلالر واسبينوزا فى قراءة ماركس وتفسيره ، ويحارب آثار الفلسفة الهيكلية فى فكر ماركس بهدف « تحرير المادية الجدلية من كل آثار الايدولوجية الألمانية خصوصا فى صورتها الهيكلية المثالية » (١٥) .

وقد استفاد « التوسير » من البنيوية واستعار كثيرا من مفاهيمها النظرية ، واتخذها بمثابة أدوات تفيد فى قراءة ماركس والكشف عن الجوانب المعرفية والنظرية فى فلسفته وهو يردد « أن استعارة أى مفهوم مفرد - بمعزل عن سياقه - لا يمثل التزاما من جانب المستعير نحو السياق الذى انتزعه منه » (١٦) .

— Lukács : History and class ..., p. 110. (١٣)

(١٤) اقتبسه وترجمه زكريا ابراهيم فى كتابه مشكلة البنية عن التوسير ص ٢٢٢ ،

مشكلات فلسفية ، مكتبة مصر ، القاهرة بدون تاريخ .

(١٥) المرجع السابق ص ٢٢٣ .

(١٦) المرجع السابق ص ٢١٦ .

انه يستعير مفهوم « الاشكالية » (The Problematic) والقطيعة
الابستمولوجية (Epistemological break) باعتبارهما أدوات اجرائية
في البحث والتفسير ، دون أن يلتزم بدلالتهما المنهجية من خلال السياق
البنوي ، وانما ينظمها « التوسير » وفق رؤيته المعرفية ، ويخلق عليها
دلالتة الجديدة .

لذلك يعتبر « التوسير » نص ماركس حول دور الفلسفة في تغيير
العالم بمثابة اعلان القطيعة المعرفية مع الفلسفة التي تحاول تفسير العالم ،
ونتيجة لهذا قسم « التوسير » فكر ماركس الى مرحلتين ، احدهما المرحلة
الايدولوجية التي كانت تسيطر فيها على ماركس النزعة الانسانية ، فكان
يغلب على حديثه مفهوم الاستلاب ، ويفسر به كل شيء ، أما المرحلة الثانية
فهى المرحلة العلمية ، التي تخلص فيها ماركس بتأثره بكانط وفشسته ،
وحدد اشكاليته الجديدة وتعمقها ، ووضع لها نسقا فكريا دقيقا من المفاهيم
الملائمة لها ، وقد حاول ماركس فى كتابه (رأس المال) أن يؤسس مشروعه
العلمي ، وهو علم التاريخ ، الذي ينظر للانسان باعتباره موضوعا
للمعرفة .

واذا كانت المادية الجديدة ، فيما يعتقده « التوسير » ، تتميز
بالممارسة والفعل ، فان كل أنواع الممارسة تتم داخل منظومة كلية ، أى
كل اجتماعى تنتظم فيه مختلف أنواع الممارسات السياسية والاقتصادية
والايدولوجية .

ولكن رغم ارتباط هذه المجالات الثلاثة بالكل الاجتماعى الذى تنتمى
اليه ، الا أنه لكل منها بنتيتها النوعية المستقلة ، بل ولكل منها رد فعلها
الخاص تجاه الكل الاجتماعى . ولذلك فان المادة التاريخية من وجهة نظر
« التوسير » هى دراسة هذه الممارسات والعلاقات الجدلية المختلفة التى
تتم فيما بينها ، أى دراسة العلاقة النوعية التى تجمع بين كل مجال وبين
باقى المجالات الأخرى ، وبينها وبين الكل الاجتماعى من جهة أخرى (١٧) .

وطبقا لهذا المفهوم الذى يقدمه « التوسير » للكلية ، فانه يعنى رفضه
لمفهوم الكلية لدى هيجل ، الذى يؤكد على حضور الكلى فى التبدلات
المختلفة للفن والدين والفلسفة وهذا يبين المنحى العقلى فى رؤية هيجل
للكلية ، بينما ماركس من وجهة نظر « التوسير » ، يقول « أولا ، بوجود
بنية نوعية مستقلة لكل مستوى من المستويات التى طرحها هيجل ،

— Mirian Gluck mann : Studies in structuralism contemporary and social thought. Routledge & Kegan Paul, London, 1974, pp. 94-97.

ويؤكد ، ثانيا ، على وجود ترابط منتظم بين هذه المستويات ، تنظمه البنية الاقتصادية ، باعتبارها الأساس المادي للابنية الأخرى « (١٨) » .

ولا شك أن « التوسير » قد بذل مجهودا كبيرا لي طرح الجوانب الايديولوجية جانبا ، ويجعل من الماركسية علما ، لتظهر أصالة تفكيره حيث يتحدث عن البنية الاقتصادية (economic structure) ، التي يعبر بها عن مجموعة مختلفة من العلاقات البنيوية التي تربط بين علاقات الانتاج وقوى الانتاج ، ولذلك فإنه لا يقع في الانعكاس الساذج بين البناء التحتي والبناء الفوقي ، « نتيجة لتفسيره للبنية الاقتصادية باعتبارها كلا يتكون من عناصر فردية متميزة ، وعلاقات متفاضلة ونقاط جزئية ، وتحديد متبادل بين العناصر المختلفة » (١٩) وانما يصل « التوسير » بهذا الى تقديم تصور هيجلي للماركسية ، لانه لا يرد التناقض الجدلي الى الوحدة ، وانما الى « التحديد ذى العوامل المتعددة (surdetermination) وهو بذلك لا يحل التناقض بين رأس المال والعمل بسبب تناقض أوحده ، وانما بمجموعة كاملة من العناصر والظروف التاريخية والاجتماعية ، التي تحدد طبيعة التناقض بينهما » .

ويصل «التوسير» بذلك الى خطأ الزعم القائل بأن العامل الاقتصادي أو الحياة المادية هي العامل الحاسم في تحديد الحياة العقلية لشعب معين . وهذا يعنى أن «التوسير» يعتقد أن « تعقل المجتمع يستلزم تعقله باعتباره كلا بنيويا له مستويات نوعية مختلفة » (٢٠) .

واذا أردنا أن نحلل مفهوم الكلية لدى « التوسير » سنجد أن الطابع البنيوي هو ما يغلب على تفسير للكلية ، وليس الطابع الجدلي ، كما هو الحال لدى لوكاتش ، ورغم هذا الفارق بينهما ، فإن هنالك عدة اختلافات هامة في فهم كل منهما للكلية ، نوردتها فيما يلي :

١ - ان اختلاف رؤية كل من لوكاتش و « التوسير » للكل الاجتماعي ، يرتبط باختلاف منهج كل منهما لدراسة الكلية ، فلوكاتش يدرس الكلية الاجتماعية من أجل اكتشاف بناء الصيغة الداخلية بهدف إعادة بناء هيكل الواقع الاجتماعي ، ولذلك فإن الفكر و « الممارسة » (Praxis) لا ينفصلان ، بينما يدرس « التوسير » الكل الاجتماعي كمنظومة بنيوية يفسر بها علاقات وممارسات نوعية معقدة ، يطرح بها الجانب الايديولوجي ، ويصل

— Ibid., p. 103.

(١٨)

(١٩) زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية ، ص ٢٣٣ - ٢٣٤ .

(٢٠) نفس المصدر السابق ، نفس الموضوع .

الى التفسير العلمى ، وهو لا يصيغ التأثير بين الأبنية المختلفة صياغة جدلية وانما يقدم تفسيراً بنيوياً .

ان الكلية تفضى لدى لوكاتش الى دراسة الأخلاق والوعى الطبقي والتشبيؤ بينما الكلية لدى « التوسير » تفضى الى طرح هذه المسائل جانباً باعتبارها تعبيراً عن اتجاه انساني النزعة فى الماركسية يقربها من الايديولوجيا ، ويبعدها من أن تكون علماً محدد المعالم .

ولذلك يمكن القول بأن تفسير لوكاتش لمقولة الكلية الاجتماعية هو تفسير جدلى ذو نزعة انسانية وعقلانية ، ويتمثل هذا فى دراسته عن الفكر الانساني الذى يبحث عن طريق ثالثة بين اتجاهين للفكر ، أولهما الاتجاه الذى يسير من هيجل الى ماركس ، وتانيهما الاتجاه الذى يربط شيلج بدءاً من عام (١٨٠٤) بكيركجورد (٢١) ، والطريق الثالث هو فى حقيقة الأمر الذى « يذهب من باخ ونيثشه الى الوجودية » (٢٢) - شكل جديد للاتجاه الثانى ولا يحدد عنه ، وبالتالي فان تاريخ الفلسفة من وجهة نظر لوكاتش هو الصراع بين العقل واللاعقل ، وليس صراعاً بين الماركسية والوجودية ، وفى دراسته هذه نضع أيدينا على الجانب العقلى والانسانى فى تفكير لوكاتش ، والذى يوصمه « التوسير » باللاعلمية ، ويوضحه بأنه اتجاه ايديولوجى فحسب ويعتبره أيضاً اتجاهاً فلسفياً متأثراً بالايديولوجية الالمانية وبمفاهيم الجدل الهيجلى ، ولم يتخلص من طابعهما المثالى .

٢ - ان نقطة انطلاق « التوسير » تبدأ من نفى الفلسفة وبداية البحث عن علم جديد ، هو علم الاشتراكية العلمية ، بينما نقطة انطلاق لوكاتش تبدأ بالدراسة النقدية للماركسية ونقد الجوانب الوضعية فيها وتحديد سمات هذا العلم الجديد من خلال المنهج الجدلى ، دون أن يؤدى هذا الى نفى الفلسفة .

٣ - ان البناء الفكرى لدى لوكاتش يترابط مفاهيمه فى اطار الكل الاجتماعى ، بحيث نجد الكلية هى موضوع المعرفة ، وأداتها معا ، الذات والموضوع أيضاً ، ويتسق لوكاتش فى هذا مع مفاهيمه عن الجدل الذى اختاره منهجاً لادراك المجتمعات الانسانية وبحث شروط تطورها ، بينما نجد البناء الفكرى لدى « التوسير » يتركز حول مفهوم البنية ، حتى ان مفهوم الكلية يتحول لديه الى بنية كلية تنتظم فى داخلها سائر الممارسات النوعية

(٢١) لوكاتش : ماركسية أم وجودية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار اليقظة العربية

.. ترجمة والنشر ، دمشق ، بدون تاريخ ، ص ٣ .

(٢٢) المصدر السابق ص ٤ - ٥ .

الأخرى ، وهذا يعنى أن لوكاتش امتداد طبيعى لتطور الفكر الألماني ومخلص لمفاهيم هذا الفكر ، بحيث نجد أثر هيجل وكيركجورد ، وماركس وفيربر يتجاوز كل منهما الى جانب الآخر من خلال استيعاب لوكاتش للتراث الألماني بشكل عام ، أما « التوسير » فهو - على حد تعبيره - يقدم « قراءة جديدة » لماركس على نحو ما كان فرويد يعالج مرضاه ، فهو يشاركهم الاحساس والممارسة والفكر ، وعلى الرغم من الانتقادات الكثيرة التى يمكن أن توجه الى « التوسير » حول كثير من مفاهيمه حول القطيعة الاستيمولوجية ، وفصل ماركس عن التراث الألماني بشكل عام ، والتراث الهيجلى بشكل خاص ، وتفرقه المشهورة بين العلم والايديولوجيا وثورته على مفهوم العقلانية ، ورفضه مفهوم « الانسانية » ، الا أننا لا نريد أن نبين ، ان كثيرا من آراء لوكاتش الفلسفية هى موضوع كثير من الفلاسفة المعاصرين ، مثل ماركيوز ، وادورنو ، و « التوسير » ، و « جرامشى » ، وكل منهم يحاول اقامة بنائه النظرى منطلقا فى اغلب الأحيان من مفهوم الكلية ، ولكن يختلف كل منهم فى ادراك علاقة الكل بالمستويات المختلفة للممارسات النوعية الأخرى ، وقد عرضنا لبعض أفكار « التوسير » لكى نوضح أهم أفكار لوكاتش الفلسفية ، لا سيما ، وأن مفهومه عن الكلية يكاد يكون هو المفهوم الرئيسى الذى سوف نلتقى به فى معظم أعمال لوكاتش الفلسفية والجمالية .

ثانيا - الوعى :

١ - مفهوم الوعى الطبقي وأنواعه :

ان دراسة لوكاتش لمفهوم الوعى تنتج أساسا من مناقشته لفلسفة التاريخ ، بمعنى أنه انطلق من نقده لهيجل الذى يرى فى الروح المطلقة تعبيرا عن التطور التاريخى ، وهذا لا يفسر لنا التاريخ ، ولا يضع له وظيفة محددة ، فهذه الروح التى تتجسد فى عقول الشعب لا يمكن وصفها ولا يمكن اخضاعها كنوع من النتاج الغنى ، لتنظيم جمالى ، وفلسفة التاريخ بهذا الشكل قريبة الشبه بتصوير الكانطيين للتاريخ حيث يرونه كالمادة الخالية من المعنى بذاتها ، لتحقيق المبادئ الترنسندنتالية .

ولذا يحاول لوكاتش أن يفتش عن القوانين الاجتماعية للتاريخ ، فينطلق من النقد التاريخى الذى وجهه ماركس للاقتصاد السياسى ، والذى عبر فيه عن كون خضوع البشر لحركة المجتمع ، بدلا من أن يخضعوا حركة المجتمع لهم ، وهذا لا يتم الا بالغاء التشيؤ الذى يسيطر على البشر ،

فيجعلهم أفرادا منعزلين ، ويمكن القول ببساطة ان دراسة لوكاتش للوعي الطبقي هي جزء من محاولته لاكتشاف العوامل الرئيسية التي تحرك التاريخ ، والتسليم بأن البشر هم الذين ينفذون بوعي أعمالهم التاريخية يقودنا صراحة الى طرح سؤال جوهري : هل يمكن اعتبار الوعي الطبقي المحرك للتاريخ بدلا عن الروح المطلقة في الفلسفة الهيجلية ؟ لكن لوكاتش لا يطرح هذا السؤال بشكل مباشر ، وانما يحاول في البداية أن يصل الى تحديد تصور واضح عن الوعي الطبقي ، من خلال طرحه عدة تساؤلات مبدئية بهدف تحديد صياغة واضحة للوعي الطبقي ، قبل الحديث عن أهمية هذا الوعي ودوره في التاريخ ، فهو حين يتساءل عن معنى الوعي الطبقي ؟ يرى « أن القضية تنقسم الى عدد من التساؤلات الجزئية ، وهي ، كيف يمكن أن ندرك الوعي الطبقي على المستوى النظري ؟ وفي المقابل ما هي وظيفة الوعي الطبقي على المستوى العملي في الواقع الاجتماعي » (٢٣) ، وما دلالة هذا بالنسبة لحركة التاريخ ؟

وقد استتبّع هذا أن يقوم لوكاتش بمناقشة دور الوعي في تاريخ الفلسفة ، عبر التطور الاجتماعي للعصور المختلفة ، ليقف على مدى استغلال القوى المحركة للتاريخ عن وعي الناس ، بمعنى أن النظرة السائدة في الفلسفة الكلاسيكية الألمانية للدولة ، كانت تصبغ نظرتها للتاريخ بصبغة وضعية حيث تسعى الى اكتشاف القوانين التي تكفل الاستقرار للدولة .

وفي المعرفة البدائية ، كان الانسان يرى في التاريخ نوعا من الطبيعة ، ويحاول أن يجد فيه القوانين الطبيعية الأبدية ، التي تكفل له أن يتصور المستقبل ثابتا مثل الحاضر . وينطلق لوكاتش في دراسته للوعي من مبدأ بحثه عن القوى التي تحرك شعوبا بأكملها ، وطبقات بأكملها بالنسبة لفعل مستمر يؤدي الى تحول تاريخي كبير ، فبالرغم من أن « جوهر التاريخ » (٢٤) يبين لنا ، أنه لا شيء يحدث بدون قصد واع ، فان استيعابنا للتاريخ يقتضي منا أن نفهم أن الارادات الفردية العاملة في التاريخ لا تعطينا النتائج المرجوة ، وبالتالي يتحتم علينا البحث عن الدوافع التي تحرك المجموع الانساني ، وليست تلك الدوافع التي تحرك الأفراد .

ويميز لوكاتش بين نوعين من الوعي أحدهما الوعي الحقيقي ، وثانيهما الوعي الكاذب ويقصد لوكاتش بالوعي الكاذب ، ذلك الوعي الذي لا يعي المصير التاريخي الذي يؤول اليه الواقع الراهن ، والذي يحاول بقصد ،

Lukàcs : History and class ..., p. 46.

(٢٣)

— Ibid., p. 48.

(٢٤)

أو بدون قصد تثبيت الواقع الراهن على ما هو عليه ، وينظر للواقع من خلال النظرة الجزئية ، التي تحول كل شيء في إلى أحداث وظواهر منعزلة ، ولا تستطيع ادراك الكل التاريخي الذي تنتمي اليه هذه الأحداث والظواهر ، وهذا الوعي الكاذب يحاول أن يجد قوانين موضوعية للتاريخ ، مستقلة عن الإرادة الانسانية وبنوع خاص عن إرادة وفكر الناس العاديين .

أما « الوعي الحقيقي » ، فهو الوعي الذي يزيح التشيؤ الذي يصنع علاقات الانتاج ، ويصنع علاقة الناس ببعضهم البعض ، ويرى المصير ، ويدرك أبعاد المسؤولية الملقاة على عاتقه لتجاوز الوضع الآني .

وتميز لوكاتش بين الوعي الحقيقي والزائف بهذا الشكل يقترب من تمييز ماركس بين الايديولوجيا الزائفة ، والحقيقية ، حيث ان كلا منهما « يربط بين مصلحة كل طبقة منهم في التغيير ومن ثم ، تحديد رؤية كل منهم للعالم على هذا الأساس الطبقي والاقتصادي (٢٥) » .

وعلى الرغم من أن الوعي بهذا التصور الذي يقدمه لوكاتش يكاد يكون وعيا أيديولوجيا ، بالنسبة لطبقة معينة ، الا أنه لم يناقش علاقة الوعي الطبقي بالأيديولوجيا السائدة ، وانما بين لنا أن مهمة المنهج الجدلي هي أن يتوقف عند الوعي الكاذب والوعي الحقيقي ليس باعتبارهما نوعين من الوعي ، وانما باعتبارهما لحظات من الكلية التاريخية التي نهتم بأن ندرسها بموضوعية ، لأن كلا منهما يعبر عن مرحلة من التطور التاريخي ، وينبغي علينا أن نستوعب التناقض بين الحقيقي والكاذب ، والإقعنا في الخطأ الذي يقع فيه علم التاريخ بمعناه التقليدي ، حيث يتوقف عند الوحدة المحسوسة للأحداث التاريخية ، ولا يتجاوز التاريخ التجريبي ، والسيكولوجيا الفردية ، ويتناول المجتمع باعتباره وحدة مجردة ، بينما الدرس الموضوعي للتاريخ ، من وجهة نظر المادية التاريخية لدى لوكاتش ، هي دراسة المجتمع باعتباره كلا تاريخيا ، ومن خلال هذا الكل ، يمكن أن نجد الوعي ، الذي يستطيع الناس أن يكونوه في كل لحظة عن وجودهم ، أي يجب ادراك الوعي من خلال الوضع الاجتماعي والتاريخي .

ونلاحظ هنا أن لوكاتش يربط بين الوعي والكلية ، أي بدون الكلية لا يمكننا إدراك الوعي الحقيقي ، بل تقع في الوعي الكاذب الذي يسيطر على علم التاريخ بمعناه التقليدي ، لأننا حين نتناول المجتمع باعتباره كلية متعينة ، فإننا نتجاوز الوصف الساذج البسيط للوعي الذي يتوقف عند

— Jorge Larrain : "The Concept of Ideology." Hutchinson, (٢٥) 1980, p. 200.

الحوادث الجزئية ، وبالتالي ندرس الوعي باعتباره مجموعة من الأفكار التجريبية والنفسية ، التي تختلف فيها ردود أفعال الأفراد نتيجة لاختلاف استجاباتهم للواقع الذي يحيط بهم ، ونصل الى مقولة « الامكانيات الموضوعية » (objective possibility) لاننا حين نعيد الوعي الى كلية المجتمع وليس الى عناصره الجزئية ، نكتشف الأفكار والمشاعر التي تكونت لدينا في أوضاعنا الحيوية المختلفة .

وهذا يعني أن وعي الناس يتحدد وفق وضعهم في تطور الانتاج ، والوعي ، اذن ليس تحصيل حاصل ما يفكر ويشعر به الأفراد الذين يكونون الطبقة ، فردا ، فردا ، وانما هو هذا التأثير الفعلي ، والتاريخي للطبقة تجاه كلية المجتمع ، وهذا التأثير لا يمكن معرفته الا من خلال هذا الوعي المرتبط بتطور الانتاج . وهذا التفسير للوعي الطبقي يجعل لزاما علينا أن نميزه عن الوعي النفسي التجريبي ، بمعنى أن نرى الفارق بين الوعي الطبقي ، والأفكار التجريبية الفعلية التي يكونها الناس عن وضعهم الحياتي ، ولوكاتش يعتقد أن هناك مسافة بين الاثنين ، ولكنه يتساءل عما اذا كانت الهوة تزداد بين وعي الناس الطبقي ، وأفكارهم التجريبية عن حياتهم طبقا لاختلاف الطبقات ، والى أي حد يكون الفرق كبيرا حتى يخلق تباينا كيفيا بينهما ، ويتساءل أيضا عم معنى الوعي الطبقي وأفكار الناس النفسية حول وضعهم الحياتي ، عمليا ، في تطور المجتمع ، وهذا يقودنا الى تحديد وظيفة الوعي الطبقي في التاريخ ، وهو هدف لوكاتش الأساسي من دراسته للوعي الطبقي ، التي بدأ بها الدراسة .

وتتحدد وظيفة الوعي الطبقي طبقا لامكانياته الموضوعية ، بمعنى أن الوعي الطبقي يمكنه استشراف الطريق نحو الارتقاء فوق حدود الواقع الذي يخضع له الأفراد ، وإدراك المصير الذي يتحول اليه الواقع ، والوعي الطبقي بهذا المعنى مجرد وحتمي في الوقت نفسه ، لكنه يستكشف الامكانيات الموضوعية التي يمكن أن يتطور اليها الواقع ، وهو حتمي لأنه ينطلق من وضع معين في تطور الانتاج ، والوعي الطبقي هو صلة بنيوية بين الطبقة ووضعها الاقتصادي والتاريخي والاجتماعي الخاص بها .

ولا يمكن الكشف عن الامكانية الموضوعية للوعي الطبقي الا من خلال الكلية ، لأن الطبقة التي لا ترى كلية المجتمع وتحدد مصالحها وفقا لأوضاع

(*) مقولة الامكانية الموضوعية هي حجر الزاوية في تحديد لوكاتش للوعي الطبقي ، ودوره في التاريخ ، وهي تعني الامكانيات الممكنة التي يملها الواقع الموضوعي على الطبيعة التي تقود حركة المجتمع ، وهذا مرتبط بالادراك الكلي للمجتمع ، لأنه لا يمكن ادراك التطور الموضوعي للمجتمع بمنزل عن النظرة الكلية .

المجتمع ، فانها لا تستطيع أن تطلب سوى دور ثانوى ، ولا تستطيع اطلاقا أن تتدخل فى سير التاريخ .

ولذلك فان الوعى الطبقي ، لا يتحدد لأى طبقة الا حينما ترى فى نفسها القدرة على تنظيم كلية المجتمع طبقا لمصالحها ، ولابد أن تعى الى أى مدى تقوم بالأعمال التى يفرضها عليها التاريخ لتقوم بها ، أى لا تعزل نفسها عن التطور التاريخى للمجتمع نفسه .

والأمثلة الكثيرة التى يوردها لنا لوكتاش حول الطبقات التى تجسد الوعى الطبقي بنوعيه الحقيقى والكاذب ، تنصب أساسا على دراسة البورجوازية والطبقة العاملة ، فالبورجوازية رغم أنها قادت المجتمع للتطور من العصر الاقطاعى الى العصور الحديثة ، الا أنها ظلت محكومة بنظرتها غير الجدلية ، والتى تجزئ المجتمع الى مجموعة مختلفة من العناصر ، فرؤيتها للقوانين الطبيعية للاقتصاد ، تجعلها ذات طابع حتمى وأبدى ، وتفقد القدرة والفاعلية على ادراك كلية المجتمع واستشراف تطوره الحقيقى .

والوعى الطبقي لدى لوكتاش مرتبط بتطور مجمل الانتاج فى المجتمع ومحدود أيضا بمصالح الاستهلاك وتداول رأس المال ، وهذا يؤكد البعد الاقتصادى والاجتماعى الذى يلج لوكتاش على توضيحه ، حتى وهو بصدد تحليله لمفهوم الكلية .

ولكن قبل أن نستطرد فى تحليل الوعى الطبقي كما يقصده لوكتاش ، ونبين الفرق بينه وبين وعى الدولة ، والعلاقة بين الوعى الطبقي والتاريخ ، لابد أن نشير الى نوعين آخرين من الوعى (*) أشار اليهما لوكتاش فى كتابه « معنى الواقعية المعاصرة » ، وهو بصدد تحليل الاتجاهات الأدبية المعاصرة ، لأنه رغم الصبغة الاقتصادية والسياسية التى يصبغها لوكتاش على الوعى ، فانه يعطيه أيضا أبعادا جمالية ونقدية ، وهو من مفاهيمه الرئيسية التى تكون رؤيته الفلسفية العامة ، لذا يفرق بين « الوعى الممكن » (Possible conciousness) « الوعى المجرد » (Abstract conciousness) وهو بصدد تحليل الشخصيات الفنية فى الأعمال الأدبية .

(*) لقد أوضح روجيه جارودى فى المادية الجدلية ، بأنه ليس نوعا من الصبورة النوتوغرافية الجامدة للواقع : فالوعى لا ينبثق ميكانيكيا من العالم المادى ، أنه انعكاسى مقدر لتناقضات الواقع .

انظر روجيه جارودى : النظرية المادية فى المعرفة . ترجمة ابراهيم قريط ، دار دمشق بدون تاريخ ، ص ٣٧٠ .

ولوكاتش يستقى هذا التمييز بين الامكانية المجردة والامكانيات المحددة من الفلسفة الهيجلية ، التي تفرق بينهما ، لأن الوعي المجرد لا يرتبط بالواقع الفعلي ، وإنما يعطى لنا احتمالات لا حصر لها لتطور الإنسان ، ولكن لا تتحقق منها سوى نسبة ضئيلة فقط ، بينما الوعي الممكن هو الذي يرتبط بالامكانية الموضوعية المحددة في الواقع الراهن ، ويختار من احتمالات الوعي المجرد الذي يتفق وشروط الواقع الموضوعي .

ولذلك فإن الوعي المجرد يتميز بأنه وعي ذاتي تخيلي ، بينما الوعي الممكن هو وعي موضوعي محدد باختيار واقعي ، وإذا أردنا أن نطبق هذا على الشخصيات الفنية ، كما فعل لوكاتش ، فإنه يمكن القول بأن الوعي الممكن والمجرد متداخلان رغم تعارضهما الظاهري في الشخصية الانسانية ، لأن تطور الشخصية محكوم بالميزات والمواهب الموروثة والعوامل التي تنميها أو تحد من نموها سواء كانت داخلية ، أي ذاتية « مجردة » ، أو خارجية محددة « ممكنة » (٢٦) .

وقدرة أي كاتب تتحدد بمدى وضع شخصياته في مواقف يختبر فيها إمكانيات وعيها المجرد والممكن وبالتالي يمكن أن نحكم على اختيارات الشخصية ، والمعيان الذي ينظر من خلاله الكاتب ورؤيته للعالم ، فإذا كان الكاتب يغلب الامكانية المجردة في اختيار الشخصية النهائي على الامكانية الممكنة ، فإن هذا يعني أن الجوانب الذاتية والخيالية لدى الكاتب أكبر بكثير من رؤيته الواقعية ، التي لا تدرك المصير الواقعي الذي تؤول اليه شخصياته .

ويعتقد لوكاتش أن هذا التمييز بين نوعي الوعي قائم نتيجة « لنظرة الانسان الى الوجود الانساني بشكل عام ، فإذا كنا نرى الانسان ككائن منفرد غير قادر على العلاقات ذات الدلالات ومطابق هذا للواقع ذاته ، فإن التمييز يكون بلا معنى . أما اذا كنا ننظر للانسان ، نظرة هيدجر ، التي ترى الانسان وقد قذف به الى الوجود ، بلا معنى ، وبلا قدرة على فهم كنه هذا ، ولا يتطور من خلال اتصاله بالعالم ، ولا يشكله ولا يتشكل به ، والتطور الوحيد للانسان هو الكشف التدريجي عن « الوضع الانساني » (٢٧) ، فإن هذا يعني أن الذات الفاحصة في حالة حركة والواقع المختبر في حالة جمود ، أي أن الامكانية المجردة للوعي تفوق الامكانية المحددة للوعي . وبالتالي فإن هذه النظرة لنوعي الوعي هي نتيجة للفلسفة الوجودية بشكل عام .

(٢٦) لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، الترجمة العربية ، ص ٢٣ .

(٢٧) المرجع السابق ص ٢١ .

نعود بعد ذلك الى دراسة الوعي الطبقي والفرق بينه وبين وعي الدولة والتاريخ أما « وعي الدولة » (Status consciousness) فيقصد به لوكانتش هذا الرباط الايديولوجي بين الطبقات المختلفة ، وهذا الوعي لا يتجه الى الوحدة الاقتصادية الحقيقية بين أعضاء الدولة ، وانما يتجه الى تثبيت المجتمع الماضى الذى يحافظ على بقاء الدولة ، وهذا عكس الوعي الطبقي الذى يبنى دوما التغيير ، لذا فان وعي الدولة ، كعامل تاريخي حقيقي ، يخفى الوعي الطبقي ويمنعه من الاعلان عن ذاته ، ويرتبط ظهور الوعي الطبقي بتفكك الدولة الاقتصادية ، وانتساب أعضائها الى طبقات مختلفة اقتصادية لكل منها مصالحها المتباينة (٢٨) .

وهناك ترابط بين الوعي الطبقي والتاريخ ، لأن الطبقات لا تستطيع أن تتخلص من الواقع التاريخي المعطى ، وقد ظهر هذا الارتباط واضحا بين الوعي الطبقي والتاريخ فى الرأسمالية ، حيث تحافظ كل طبقة على وضعها التاريخي وأهمية كل طبقة تتحدد طبقا لموضعها التاريخي ورؤيتها للكمال التاريخي الذى يؤول اليه تطور المجتمع ككل .

والأمثلة التى يضربها هنا كثيرة ، لكن أهم مثالين يقدمهما لوكانتش للوعي الطبقي يتمثلان فى الوعي الطبقي لدى البورجوازية والبروليتاريا ، لأن قضية الوعي الطبقي يمكن أن تظهر فى أساليب الانتاج ، والعمل ، وهو يميز بين الوعي لدى البورجوازية الصغيرة والبورجوازية الكبيرة ، لأن البورجوازية الصغيرة تجسد نفسها كطبقة انتقال حيث تختفى مصالح الطبقتين بذات الحين ، وتشعر بنفسها فوق تناقض الطبقات بصفة عامة ، ولذلك فان دورها يتحدد فى التخفيف من تناقض الطبقات ومحاولة إحالة الى تناغم ، ولا تستطيع البورجوازية الصغيرة أن تلعب دورا تاريخيا فعالا ، طالما أن الأهداف التى تحددها تتواءم مع المصالح الاقتصادية الحقيقية لطبقة الرأسمالية ، ولذلك فانها تظل دائما على هامش التطور الحقيقي للمجتمع ، لأن موقفها يعكس عدم وجود علاقة كلية مع المجتمع مما قد يؤثر على بنيتها الداخلية ، وعلى قدرة تنظيمها الطبقي .

وتتميز الطبقة البورجوازية عن الطبقات الأخرى بشكل عام ، بأن وضع الطبقات الأخرى من عملية سير الانتاج والمصالح الناجمة عنه يمنع بالضرورة ولادة أى وعي طبقي ، فبالنسبة للبورجوازية تدفعها هذه اللحظات بين وعيها ومصالحها الى تطوير الوعي الطبقي لديها ، ولكن الوعي الطبقي لدى البورجوازية يعكس لنا وضعها مأساويا ، فعلى الرغم من أنها كانت صاحبة الفضل فى تطوير المجتمع من الاقطاع الى الرأسمالية ، وأنها هى

التي استحدثت كثيرا من المفاهيم حول حرية الفرد في المجتمع الانساني ، فان عملية الانتاج ذاتها في المجتمع الرأسمالي تنفي تفرد الفرد الانساني، بل وتحيل انتاجه الى شيء مغترب عنه ، وهذه التناقضات التي خلقتها الرأسمالية توجد لدى الوعي الطبقي البورجوازي ، وهي تعكس تناقضا جدليا ، فرغم سيطرة البورجوازية على قوى الانتاج ، والمصالح التي تحدد تأثيرها ، الا أنها لا تستطيع أن تنظم كلية المجتمع ، لأن صاحب رأس المال لا يطمح سوى الى تنظيم الطاقة الاجتماعية لمصلحته ، بما يعود عليه بالنفع ، وليس له أي نظرة كلية للمجتمع ولنشاطه ، أي أن المبدأ الاجتماعي ، أو الوظيفة الاجتماعية لرأس المال ، لا تتم الا فوق رؤوس البورجوازيين أي دون أن يعوها ، بسبب التناقض الجدلي القائم في الرأسمالية بين المبدأ الفردي ، والمبدأ الاجتماعي (٢٩) .

ولا شك بأن البورجوازية تعمل في التطور الاقتصادي الموضوعي للمجتمع غير أنها غير واعية بتطور هذا المصير الذي تنمه بألية خارجة عنها ، ولذلك فان الفكر البورجوازي التقليدي لا يعتمد الا بالحياة الاقتصادية من وجهة نظر الرأسمالي الفردي ، فينتج عن هذا التعارض الحاد بين الفرد ، وبين قانون الطبيعة الكلية ، التي تحرك المجتمع كله ، ومن هنا تنطلق الخصومة والصراع بين مصلحة الطبقة ككل ، ومصلحة الفرد .

ويحدد لوكتاش حدود الوعي الطبقي للبورجوازية بالحدود الموضوعية للانتاج الرأسمالي ، وجدلية هذا الوعي الطبقي تركز على التضاد اللامتجاوز بين الرأسمالي الفردي ، والتطور الخاضع لقوانين الطبيعة الضرورية ، أي أنها تخلق تضادا بين النظرية والممارسة (٣٠) .

ووضع البورجوازية في المجتمع يحدد وظيفة لوعيها في السيطرة على كل المجتمع ، لذا فهي ملزمة بأن تخلق نظرية كلية عن الاقتصاد والدولة والمجتمع تتيج لها القدرة على الوجود والاستمرار ، ولكن الشرط المصيري لابقاء نظام البورجوازية هو أن الطبقات الأخرى تظل في وعي طبقي مشوش ، بل وأن تكبح فيهم الغرائز الأخلاقية ، حتى تستطيع أن تكسب تأييدهم لنظام الأقلية التي يرتبط بمصيرها .

ولذلك فان السلاح الفاصل في معركة الوعي بين البورجوازية والبروليتاريا يكون في يد البروليتاريا عندما تستوعب الجوهر الكلي للمجتمع . وتتميز عن بقية الطبقات في كونها لا تهتم بالتفاصيل الدقيقة

— Ibid., p. 88.

(٢٩)

— Ibid., p. 120.

(٣٠)

للأحداث التاريخية ، لأنها تكون هي ذاتها جوهر القوى المحركة للتاريخ ، وبالتالي تؤثر على السير المركزي للتطور الاجتماعي .

ويذهب لوكاتش الى أن الماركسية ، في بعض صورها الوضعية ، تضع نفسها في مستوى الوعي البورجوازي ولا تتجاوزه . بينما يجب أن يبدأ الوعي الطبقي للبروليتاريا من تفهم البنية الداخلية للمجتمع الرأسمالي ، بحيث تستوعب الوعي الكاذب لدى البورجوازية ، الذي تخدع به ذاتها ، وسوف يساعدها وضعها الطبقي في تجاوز الطبقات الجدلية التي تقع فيها البورجوازية .

والواقع أن لوكاتش يبين لنا أن « التاريخ سيظل (لغزا) ، حتى تسمى الطبقة العاملة دورها التاريخي ، وأن إرادة البروليتاريا هي التي تستطيع أن تحفظ الإنسانية من الكارثة ، وبتعبير آخر ، عندما تبدأ أزمة الاقتصاد الرأسمالي النهائية ، فإن مصير الثورة (ومعه مصير الإنسانية) يتعلق بمدى نضج البروليتاريا الايديولوجي ومدى وعيها الطبقي » (٣١) .

والوعي الطبقي ، طبقا لهذا التصور الذي يقدمه لوكاتش ، هو آخر وعي طبقي في تاريخ العالم . . . ويجب أن يتوأم ، من جهة ، مع الكشف عن جوهر كلية المجتمع ، ومن جهة أخرى يصبح وحدة حميمة بين النظرية والممارسة .

ولكن ما الذي يعوق تطور الوعي الطبقي لدى البروليتاريا ؟ ويعتقد لوكاتش ، أن الانسان الذي يولد في أحشاء التشيؤ الرأسمالي فيبدو له التشيؤ شيئا طبيعيا ، لا يستطيع أن يدرك الجوهر الكلي للمجتمع ، بل يغوص في التعددية ، ويدرك الظواهر والأحداث باعتبارها أشياء منعزلة ومستقلة عن بعضها .

ولكن على البروليتاريا أن تحدد وضعها في التاريخ عن طريق ادراك وظيفتها في التغيير الواعي للمجتمع ، الذي يستلزم استيعاب التناقض بين المصلحة المباشرة والهدف النهائي ، أي بين اللحظة المعزولة ، والكلية .

ويعتقد لوكاتش أن أهمية البروليتاريا تتضح في أنها الطبقة الوحيدة من وجهة نظره ، التي لا تقع في التناقض القائم بين مصلحة الطبقة ومصلحة المجتمع ، أو بين الفعل الفردي ونتائجه الاجتماعية ، ولذلك فهي الطبقة المؤهلة للقيام بدورها التاريخي في التطوير الكلي للمجتمع . وإذا كان الوعي الطبقي لدى البورجوازية يتحدد بحدود الانتاج الرأسمالي ، فإن

— Ibid., p. 79.

الوعى الطبقي لدى البروليتاريا لا يتحدد طبقا للوعى النفسى الفردى لكتلة يحمل البروليتاريا ، وإنما يتحدد وفق وضع الطبقة التاريخى وادراكها لكل قبل الأجزاء ، والجوهر قبل العرض .

ولكى يتضح الوعى الطبقي لدى البروليتاريا ، فعليها أن تنتقد الوضع الانسانى والتشويؤ ، الذى يسود الحياة الرأسمالية ، وأن تنفيه ، ولابد أن تتجاوز ما تنفيه نحو كلية المجتمع ، حتى يستطيع المجتمع أن يحقق الوحدة بين انفصال مستويات أوضاعه الطبقيّة على الصعيد الاقتصادى والسياسى والاجتماعى .

والوعى « المشيأ » (reificatic consciousness) هو الذى يفصل هذه المستويات عن بعضها (٣٢) ، وينظر لكل جزء منها نظرة تجزئية ، وعلى البروليتاريا أن تتغلب على هذه النظرة .

وقد أكد لوكاتش أن أبحاث ماركس الشاب الفلسفية كانت تؤكد على دحض النظريات المضللة للوعى ، وقد توصل هيغل وفويرباخ الى ادراك صحيح لدور الوعى فى التاريخ ، فالوعى ملازم للتطور ، ولكن ما هو ناقص عند هيغل أن العقل المطلق لا يصنع التاريخ الا فى الظاهر .

يجدر بنا بعد أن عرضنا أفكار لوكاتش عن الوعى الطبقي باعتباره محركا للتاريخ ، علينا أن نلقى الأضواء على أفكار هيغل وماركس ودلتناى حول التاريخ ، لنضع أفكار لوكاتش بين مفكرى عصره ، ولكى نحاول أن نكون رؤية نقدية فى ختام رحلتنا مع لوكاتش ، فلقد انطلق هيغل فى تحليله لفلسفة التاريخ من نقد عقلانية فلسفة « التنوير » فى اعتمادها على العقل الانسانى المجرد ، الذى يقسم الظاهرة التى يدرسها الى عدة أجزاء ، ويطبق عليها مفاهيم العقل بشكل صوري ، وقدم هيغل رؤيته للعقل الانسانى المشخص المحايث فى التاريخ ، ولذلك فالعقل طبقا لفلسفه « التنوير » يفرض على الظاهرة من خارجها ، بينما العقل الجدلى لدى هيغل ، يستخرج من الواقع والتاريخ ، واذا أردنا أن نطبق المنهج الهيجلى على التاريخ ، سنجد أن صور الثالوث الهيجلى (الوضع ، فالنفي ، فالتركيب) تظهر لنا فى الصورة الأولى حين يتطابق نظام الدولة مع الروح ، ويمثلها الحضارة المسيحية فى قمة العصور الوسطى ، وحين يختل التطابق بينهما فى الصورة الثانية ، فيظهر نقد منهجى لهذا النظام نتيجة لعدم تطابقه مع روح التاريخ ، وفى الصورة الثالثة ، يقوض النظام المختل ، ويعوض عنه

بنظام جديد مطابق للروح الجديدة كما عبر عنها النقد السابق (*) ، و « يعتقد أن روح التاريخ واحد ، لأن هدف التاريخ الانساني هو تحقيق الحرية ، فحين تغادر الروح دولة لتحل في دولة أخرى ، فانها تنتقل من حرية الى حرية أعلى ، وحين تهاجر روح التاريخ ثقافة ما ، فلأن ظروف حرية أكبر توجد في غيرها من الثقافات » (٣٣) ، وهكذا فان هيجل يستمد معياره في الحكم على أى حقبة تاريخية من معيارين ، المعيار الأول خاص بهذه الحقبة ، وروح العصر السائدة فيها ، والمعيار الثانى هو روح التاريخ الشامل الذى يشخص الروح المطلقة .

وكان هيجل يرى في المنطق « قانون التاريخ الباطنى » ، وفي التاريخ تحقيقا لمنطق الروح ، ولذلك فانه طبقا للتصور الهيجلى ، اذا أردنا أن نفهم حقبة تاريخية ما ، فعلينا أن ندرك روح تلك الحقبة (المعيار الأول) لكى نفهم قوانينها وعلوها وفنونها ، وعلينا أن نفهم الدورة التى تمثلها تلك الدولة في مسيرة التاريخ العام ، (المعيار الثانى) ، واذا أردنا أن نحكم على هذه الحقبة التاريخية فعلينا أن نقارن روح العصر المدروس بسير التاريخ العام .

أما ما تخلفه لنا هذه الحقبة التاريخية من قوانين وأعمال فنية ، فانه يمثل لنا التجسيدات المادية للروح المطلقة ، فلقد تجسدت روما في قانونها ، وعصر القديمة في معابدها ، وهكذا ، ولكن تبقى هذه الآثار لغزا لنا حتى نفهم روح العصر الذى خرجت منها هذه الأعمال التاريخية ، وروح العصر لكل حقبة هو المنطق العام الذى يكمن وراء نتاجاتها ، واذا أردنا أن نقارن بين مفهوم الوعي الطبقي لدى جورج لوكاتش وفلسفة التاريخ لدى هيجل ، سنجد رغم التباين الظاهرى بين كل منهما ، ورغم زعم لوكاتش أن الوعي الطبقي لديه يستند الى ادراك كلية المجتمع هو العلم الجدى الذى يعلمنا تطور المجتمع واتجاهاته ، فان هناك قدرا من التشابه بينهما لا سيما فيما يتصل برؤية هيجل حول ضرورة ادراك علاقة الحقبة التاريخية المدروسة بتطور الروح العام ، وبين ما كتبه لوكاتش حول ضرورة ادراك البروليتاريا لذاتها ، ووجوب وعيها بدورها التاريخى الذى ينبغي

(*) نقضت فلسفة التنوير ، المدرسة الفرنسية من الفلاسفة الماديين ، في القرن الثامن عشر ، مثل مونتسكيو - جان جاك روسو . وديترو ، الذين مهدوا لقيام الشيوعية الفرنسية ، وركزوا على تأكيد أهمية العقل الانسانى المجرد . جورج بوليتزر : فلسفة الأنوار ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة بيروت ١٩٧٤ ، ص ٥٠ . (٣٣) عبد الله المروى . مفهوم الادولوج : دار الفارابى ، المغرب ١٩٨١ ، ص ٥٧ وما بعدها .

أن تلعبه في تطور المجتمع ، فكلتا الرؤيتين رغم اختلافهما الظاهري ،
تعتمدان على وحدة الإدراك الكلي للمجتمع ، وعلى ضرورة دراسة أى ظاهرة
تاريخية من خلال الوظيفة المحددة التي تلعبها هذه الظاهرة من خلال الكل
التاريخي الذي تنتمي إليه ، سواء كان هذا الكل ينتمي الى تطور الروح
المطلقة ، أو الى تطور البروليتاريا ونضج وعيها الطبقي .

إن رؤية هيغل العقلانية ، حيث يحل العقل في التاريخ ويحايشه ،
مرتبطة برؤيته الانسانية حول الاغتراب الذي تعانيه الروح ، وهذا قريب
الى رؤية لوكاتش التي تؤكد على العقل بمعناه الجدلي ، وليس بمعناه المجرد
كما يتبدى لدى فلاسفة التنوير ، وليس بمعناه الوضعي كما يتبدى في
الفلسفة الوضعية التي تجعل من التاريخ امتدادا للطبيعة ، وإذا كان العقل
في رحلته الهيكلية يمر عبر الاغتراب ، فإن العقل لدى لوكاتش يمر برحلة
التشيؤ والاستلاب التي تمنع البروليتاريا من العثور على وعيها الطبقي
الحقيقي .

أما دلتاي فإن رؤيته عن التاريخ ، تختلف عن رؤية هيغل له ، فهو
لا يعتقد بوجود وحدة التاريخ الانساني بحكم تطورها الروح المطلقة ، وإنما
يعتقد أن لكل حقبة تاريخية منطقها الفريد الخاص بها ، وأن على المؤرخ
أن يفهم التاريخ ويحاول تأويله من خلال إعادة معايشة الأحداث التاريخية
من جديد من خلال شعور التعاطف ، ولذلك فهو يعتبر التاريخ بصورة ما من
الصور هو سيرة ذاتية ، وأن البطل هو الذي يصنع التاريخ .

ولقد فصل دلتاي بين التاريخ والعلوم الطبيعية ، وارتأى. أن لكل
منهما منهجه الخاص به ، وهذا يعني أن دلتاي يرفض فلسفة التاريخ
الهيكلية والمادية الماركسية ، إلا أنه أخذ منهما تصور « النظرة الى العالم »
(vision of the world) ولكن إذا كان هيغل يوسم به الشعب ،
وماركس يوسم به طبقة من الطبقات ، فإن النظرة للعالم لدى دلتاي مرتبطة
بالفرد ونزاعاته النفسية . ولذلك فالمؤرخ من وجهة نظر دلتاي هو الذي
يوجه التاريخ ، بمعنى أن القضية التي يبحث عنها المؤرخ في التاريخ ،
تمليها عليه همومه النفسية والحياتية ، ولذلك فإن الطبيعة العلمية التي
نصبغها على التاريخ ، هي من عنديات المؤرخ ، لأن التاريخ من وجهة نظر
دلتاي يختلف عن الطبيعة ، وهذا يعني أن دراستنا للتاريخ هي دراسة
ذاتية وليست موضوعية ، وإذا أردنا أن نقارن بين رؤية لوكاتش للتاريخ
وبين رؤية دلتاي ، فسوف نجد أن لوكاتش يستبدل مفهوم الفرد الذي
يبحث عن أجوبة للأسئلة التي تطرحها همومه الحياتية من خلال التاريخ
بالطبقة التي تبحث عن ذاتها من خلال دراسة الكلية التاريخية لتطور
المجتمع .

وقد أوضحنا في الفصل السابق ، كيف أن دلتاي هو أحد المصادر الرئيسية لفلسفة لوكاتش بشكل عام ، ومما يؤكد هذا ، دور دلتاي في بعث الفلسفة الهيكلية التي تعتبر أحد الركائز الأساسية التي يستند إليها لوكاتش في تحليلاته المعرفية والجمالية •

ومن الذين تأثروا بأفكار دلتاي حول الفصل بين عالم الطبيعة وعالم القيم ، عالم الاجتماع الألماني ماكس فيبر ، الذي تتلمذ على يديه لوكاتش إبان وجوده في هيدلبرج ، فبناء على الفصل السابق ، لا يرى ماكس فيبر فائدة جوهرية في الربط بين البناء الفكري والقاعدة المادية لأي مجتمع ، لأن الظروف المادية هي التي تفسر لنا أبنية القيم وانتشارها ، لكنها لا تبرر وجود هذه القيم بالذات في هذا الواقع المادي المحدد ، وبذلك فإن القيم لا يمكن التعرف عليها في الواقع مباشرة ، لأنها تكمن في تضاعيف الوقائع ، وعلى الباحث أن يركب نموذجاً ذهنياً يستخرج عناصره من التاريخ المدون ، لكي يستطيع أن يتفهم تركيبة الواقع المادي ، ولذلك فإن ماكس فيبر يضيف إلى نسبية دلتاي جوانب أخرى ، من التجريبية ، لأن الباحث يعيد تنظيم الأحداث والوقائع وفق النماذج المماثلة التي يتتبعها ، الباحث لكي يتفهم بناء القيم ، وهذا قريب من مبدأ إعادة معايشة الأحداث التاريخية من جديد لدى دلتاي •

وأهمية ماكس فيبر بالنسبة لوكاتش تكمن في أن ماكس فيبر استطاع أن يوصف ظاهرة التشيؤ في المجتمع الرأسمالي ، وقد أورد لوكاتش نصوصاً عديدة لفيبر حول ظاهرة التشيؤ ، وحول تحليله لنشوء الرأسمالية ، وقد ربط فيبر بين تطور الرأسمالية والأخلاق ، فربط بين الكالفة وبين انتشار الرأسمالية ، وهذا يعني أنه يتخلى عن مفهوم تقسيم العمل ويركز على الأخلاق ، وهذه الفكرة نجد لها صدى في حديث لوكاتش عن الوعي الطبقي وربطه بالأخلاق ، فلقد صرح لنا أن الوعي الطبقي هو أخلاق البروليتاريا ، بل وكتب لوكاتش في كتابه التكنيك والأخلاق عن دور « الأخلاق في المجتمع الشيوعي » ودورها في الإنتاج ، وبذلك يمكن القول بأن لوكاتش أخذ مبدأ تأثير الأخلاق على الإنتاج في المجتمع من ماكس فيبر ، ولكن لوكاتش تميز عن فيبر في ربطه الأخلاق برؤية الفرد للعالم ، وفي تحديده أن سلوك الفرد يتحدد في التأثير للموضوع طبقاً لرؤيته عن الموضوع الذي يواجهه •

ولذلك يمكن أن نلخص جوهر أفكار ماكس فيبر في قوله « إذا نظرنا إلى تنظيم العمل في حرف القرون الوسطى ، لا يمكن أن نقول أنه كان فقط عقبة في طريق النظام الرأسمالي • أنه كان في الحقيقة تمهيداً ومرحلة

ضرورية على طريق نشوء الرأسمالية * لكن من الجلي أن الجرفه كانت عاجزة عن ابداع الأخلاق الرأسمالية البورجوازية * ان نظام العيش داخل الفرق الزاهدة المتقشفة كان وحده قادرا على تبرير وتكريم الدوافع الاقتصادية الانسانية (٣٤) *

أما ماركس ورؤيته للتاريخ (٣٥) ، فهي تبدأ من نقد التصور الهيجلي للتاريخ ، الذى كان يعنى أنه كشف عن روح التاريخ فى فلسفته ، ورأى ماركس فى التاريخ الهيجلي نوعا من التأليف ، يعتمد على إسقاط تصورات الفلسفة الهيجلية على التاريخ ، دون فحص حقيقى للأسباب المادية التى تختفى وراء الأحداث ، وكيف يمكن أن نرى فى التاريخ تحقيقا للروح المطلقة ، ولذلك يبدأ ماركس من عكس البداية الهيجلية ، التى كانت تبدأ من الروح وتنتهى الى التاريخ ، فيبدأ ماركس من تحليل قوى الانتاج وعلاقته بالأسباب المادية لكل حقبة ، لكى يكون تصورا عن تاريخ هذه الحقبة ، فإمكانات أى حقبة تاريخية تتحدد طبقا لشروط الانتاج المادى التى كانت سائدة ، لأن الأفكار السائدة فى حقبة ما ، ما هى الا ترجمة ذهنية للعلاقات المادية السائدة فى تلك الحقبة ، وينبغى هنا أن نتوقف قليلا ازاء مفهوم ماركس للعلاقات المادية ، فهو لا يقصد بها العلاقة التى تنشأ بين العامل والآلة الصناعية التى يعمل عليها ، أو بين الفلاح والأرض ، وإنما العلاقة المادية هنا هى علاقة بين الانسان والانسان ، أى أن العلاقة بين العامل والآلة هى فى جوهرها علاقة بين العامل وصاحب المصنع ، « ويمكن أن نعرف العلاقات المادية التى يقصد بها علاقات الانتاج ، بأنها العلاقات الانسانية التى تنشأ حول انتاج المواد التى يعيش بها الانسان ويستمر فى الحياة » (٣٦) *

وهذه العلاقات المادية هى التى يعبر عنها المجتمع فى صورة القوانين والعداات والأخلاق ، والتراث الفكرى والدينى ، وتحدد الطبيعة الايدولوجية لهذا النتاج الفكرى طبقا لطبيعة الطبقة المسيطرة على قوى الانتاج وأدواته ، التى ينشغل جزء منها فى التفكير للواقع الراهن ، لينحفظوا على ثباته واستقراره *

ولذلك فإنه من وجهة نظر ماركس لا يمكن فهم النتاج الفكرى ، والأخلاقى والفنى ، لأى حقبة تاريخية إلا بالكشف عن النظام الانتاجى فى

(٣٤) ترجمها واقتبسها عبد الله العروى عن ماكس فيبر فى كتابه مفهوم الايدولوجية ، مرجع مذكور ، ص ٦٨ - ٦٩ .
(٣٥) كارل ماركس : الايدولوجية الألمانية ، ترجمة فؤاد ايوب ، ص ٤٥ وما بعدها .
(٣٦) روجيه جارودى ، النظرية المادية - فى المرفه ، مصدر مذكور ، ص ١٢ *

ذلك العصر ، لأن هذا يفصح لنا عن علاقات الانتاج فى ذلك العصر . وهذا يعنى أن ماركس يستبدل مفهوم هيكل عن روح العصر ، بمفهوم علاقات الانتاج .

والواقع أننا اذا تأملنا أفكار لوكاتش حول الكلية والوعى الطبقي ، سنجد أن أفكاره تنحاز ناحية هيكل أكثر من انحيازها ناحية ماركس ، لأن ماركس قدم مشروعه العلمى ، على حد تعبير « التوسير » ، دون أن يقع فى التعميمات الميتافيزيقية التى وقع فيها هيكل ، لكن هل يمكن تحديد الوعى الطبقي كبنية فوقية (super-structure) بالرجوع الى أسباب الانتاج المادى ؟ واذا كان هذا صحيحا ، فان هذا لا يقودنا صراحة الى تقديم تعريف حقيقى للوعى الطبقي ، فهو يحدده ، لكن لا يعرفه ، مثلما نجد ماركس يبين لنا محددات الطبقة بشكل عام ، لكنه لا يطرح لنا تعريفا لها ، ولذلك فان التاريخ لدى ماركس يتحدد تطوره وفق الشروط الموضوعية للمجتمع ، مع تغيرات كمية وكيفية ، وللكشف عن الجوهرى والعرضى ، فى الحركة الاجتماعية للمجتمع ، بينما سيظل التاريخ لغزا ، لدى لوكاتش ، ما لم نضع الطبقة البروليتاريا ذاتها ، وتعد دورها من خلال ازالة التشويش الذى يمنعها من ادراك ذاتها .

هل يمكن لنا أن نتساءل : بعد مقارنة رؤية ماركس للتاريخ برؤية لوكاتش ، أليس الوعى الطبقي مفهوما ميتافيزيقيا ، رغم الجوانب الاقتصادية والسياسية التى أوردها لنا لوكاتش ، أكثر منه مفهوما ماديا ، نعتمد عليه فى تحليل التاريخ ، والكشف عن القوى المحركة له ؟؟

الا يمكن لنا أن نقول ان لوكاتش كان أكثر توفيقا حين تحدث عن الوعى الممكن والوعى المجرد أكثر منه عندما تحدث عن الوعى الطبقي ؟ (*) .

(*) يمكن أن نشير هنا الى مفهوم الوعى عند كارل ماركس ، الذى يربطها باللغة ، فاللغة هي الوعى الفعلى ، تنشأ الوعى من التعامل مع الواقع المحيط بالانسان ، ويرصد ماركس تطور الوعى الانسانى ، من الوعى الذى يتجلى فى المجتمع البدائى ، حيث يكون الوعى مرتبطا بالفرية ، وهذا الوعى يحقق تطوره وامتداده اللاحق من خلال عمليات الانساج المتعاطية ، وازدياد الحاجات ، ويتطور مع هذه الأمور تقسيم العمل ، ولا يصبح تقسيم العمل تقسيما فعلا الا فى اللحظة التى يحدث فيها تقسيم للعمل المادى والذهنى ، وابتداء من هذه اللحظة يستطيع الوعى أن يتجلى فعلا بأنه شيء يختلف عن الممارسة القائمة ، والوعى حينذاك يستطيع أن يتحرر من العالم وينصرف الى تكوين النظرية الخالصة ، اللاهوت ، والفلسفة والأخلاق .

ويعتقد ماركس أن قوى الانتاج والحالة الاجتماعية والوعى يمكن أن تدخل فى تناقض فيما بينها لأن تقسيم العمل يتضمن امكانية أن يؤول النشاط الذهني والمادى الى أفراد =

واليس تقسيم الوعى بهذا الشكل هو تقسيم هيكلى ، لكن التحديد الطبقي أوقعه فى التعميمات التى تبعده عن العلمية ؟ من وجهة نظر الماركسية .

ثالثا - التشيؤ كمقولة انطولوجية :

١ - التشيؤ ومعنى البضاعة فى المجتمع الرأسمالى :

ينطلق لوكاتش فى تحليله لمفهوم « التشيؤ » (Reification) فى المجتمع الرأسمالى من تحليل ماركسى لمعنى البضاعة داخل المجتمع الرأسمالى ، ووصفه لعملية التشيؤ التى تترتب على تعميم مفهوم السلعة أو البضاعة ، بمعنى أن جوهر الصلة بين الأشخاص فى النهاية يأخذ طابعا سيئا ، لأنه اذا كان الانسان يستهلك المواد الخام ، ثم ينتج المواد الصناعية التى يستهلكها ، فانه فى الاقتصاد الرأسمالى ، ينتج السلع التى تباع قبل أن تستهلك من قبل العامل ، أى أن العامل ينتج البضاعة التى لا يستطيع فى الغالب أن يسد بها حاجته .

ويتوقف لوكاتش عند مشكلة « صنمية السلع » (Fetich · character of commodities) باعتبارها المشكلة النوعية لعصرنا الحاضر ويحلل أبعادها الاقتصادية ، فالسلعة من حيث هى نتاج للعمل الانسانى ، الا أنها تظل مستقلة عن الانسان ، وغير خاضعة لتصرفه ، والسلعة هنا هى نتيجة لعلاقة انسانية بين العامل وصاحب العمل، ولكنها فى الواقع حين تظهر فى السوق تكون مرتبطة بشئ آخر هو « النقد » ، أو تتحدد قيمتها من خلال النقود ، ولكى ترجع الى القصد الأول منها وهو الاستهلاك ، فعليها أن تتحول الى النقد ، ثم يتحول النقد الى مادة استهلاكية ولكن فى العصور البدائية الأولى من تطور المجتمع ، كانت تحل محل النقد المبادلات التجارية ، والفرق بين المجتمعات القديمة والمعاصرة فى هذه الناحية هو فارق كيفى ، لأن مجموعة الظواهر الذاتية والمعاصرة فى هذه الناحية هو فارق كيفى ، لأن أشكالاً مختلفة كيفياً للموضوعية (٣٧) .

= مختلفين يقتسمونه فيما بينهم ، ولأن الانكازية الوحيدة لعدم قيام التناوض بين هذه العناصر تكمن فى الغاء تقسيم العمل من جديد .
انظر كارل ماركس ، الايديولوجية الألمانية صفحات ٣٩ - ٤٠ - ٤١ .

— Lukács : History and class ..., p. 83.

(٣٧)

فلقد ارتبطت أهمية السلعة في المجتمع القديم الذي يعتمد على المقايضة أو المبادلة ، بقيمة الاستعمال ، بمعنى أن هدف الانتاج ذاته كان هو قيمة الاستعمال للسلعة وليس قيمة المبادلة ، لأن الانسان لم يكن يتجاوز الكمية الضرورية للاستهلاك ، ولذلك فان أهمية السلعة كانت مرتبطة بالانسان الذي يستهلكها ، ولكن قيمة الاستعمال تنتهي لتصبح وسائل مقايضة ، وهنا يمكن أن نشير الى المنعطف الكيفي الذي أحدثته سيادة السلعة ، التي ارتبطت بنشوء بنية تجارية في المجتمع ، فنصل الى المنعطف الكمي ، حيث ترتبط حركة السلعة في المجتمع ، بحركة النقد أيضا ، وأصبح وجود السلعة ، غير مرتبط بالانسان الذي ينتجها أو الذي يستخدمها ، وانما وجودها أصبح مرتبطا بالقيمة النقدية التي تحرك رأس المال في دورته نحو الزيادة أو الخفض حسب تطورات السوق والبنية التجارية ، وهنا يتطور مفهوم السلعة من الناحية الكمية والكيفية ، ويفصل عن قيمتها الاستعمالية ، ويرتبط بأشياء أخرى كثيرة بعيدة عن الانسان ،

ولذلك حين تسود السلعة ، ويصبح الانتاج منفصلا عن حاجات الانسان ، يتكون لدينا نظام انتاجي عام يعتمد على الرأسمال التجاري ، الذي يجنى فائض الربح من عملية المبادلة أو الشراء والبيع ، وهذا النظام يجمد العلاقات الانتاجية ، أو العلاقات القائمة بين البشر ، ويجعلها تظهر في صورة أشياء ، وهذا هو التشيؤ ، لأن المجتمع الذي في حقيقته مجموع علاقات أو صلات بين الانسان والانسان ، يبدو للمرء في صورة أشياء منعزلة ومنفصلة عن بعضها ، حيث يبدو المجتمع في صورة مصانع ، وبنوك ، ومحلات تجارية .

وتنفصل هذه الأشياء عن الانسان ، رغم أن جوهرها مرتبط بعمل الانسان ، فتنعكس القضية الأصلية ، فبدلا من أن يتحكم الانسان في الأشياء المحيطة به مثل المصانع ، والبنوك ، تتغير هذه الأشياء ، وتتحكم في حياة البشر ، وبدلا مما كان يفعله الانسان في العصور القديمة حيث كان يحاول تعديل الطبيعة من حوله لتتفق مع حاجاته ، أصبح الانسان يحاول أن يوائم نفسه مع الأشياء المحيطة به ، ومن ثم أصبحت الأشياء هي التي تصيغ حياة الانسان وليس العكس كما كان سائدا .

وبعبارة أخرى ، فزواج السلعة في الأسواق ، يدفع صاحب العمل الى مزيد من الانتاج ، بينما ركودها يجعله يحكم على عدد من العمال بالبطالة وكان حركة السلعة في السوق هي التي تحكم حياة البشر ، وليس العكس .

والتشبيؤ بهذا المعنى يجعل العمل الانسانى يبدو فى صورة شىء جامد مستقل عن الانسان ، مما يعنى استلاب الانسان وفقدانه لحييته ، حيث يصبح خاضعا لقوة خارجة عن ارادته . والواقع أن زمن كتابة لوكاتش هذا الحديث عن التشبيؤ كان قبل أن تظهر مخطوطات ماركس لعام ١٨٤٤ ، ويتبين لنا كيف استطاع لوكاتش أن يعثر على الاشكالية المعرفية فى كتابات ماركس الاقتصادية ، ويتحدث عن هذا الجانب الانسانى فى تفكير ماركس ، ولذلك فإن كتابات لوكاتش عن التشبيؤ تساعدنا كثيرا فى فهم الاغتراب عند ماركس (٣٨) ، وتحليله لمعنى استلاب العمل ، لا سيما أن أعمال ماركس يسود فيها التحليل الاقتصادى ، ولا نلتقى فيها بتحليل معرفى وفلسفى واضح ، والواقع أن لوكاتش متأثر بماركس فى هذا ، لأن الجزء المعنون بعنوان « التشبيؤ ووعى البروليتاريا » (Reification and the consciousness of the proletariat) (٣٩) حيث يقدم لنا مفهوم التشبيؤ باعتباره مفهوما اقتصاديا يرتبط بتحليل البنية الاقتصادية والصلوات التجارية فى المجتمع الرأسمالى المعاصر ، ويستعير تحليل ماركس للعمل ، بحيث يمكن القول بأن ما قدمه لوكاتش فى هذا الصدد لا يعدو أن يكون شرحا فلسفيا للمفاهيم الاقتصادية التى قدمها ماركس .

فهو يبين لنا انعكاس التشبيؤ على رؤية الانسان للعالم ، ويظهر فى أنه يرجع الانسان الى التوحيد بين الزمان والمكان ، بمعنى أن خضوع الانسان للآلة ، يجعله يضمحل أمام العمل ، حتى اننا حين نقيس الزمن باعتباره مقياس النشاط الصحيح بين عاملين ، فلا يجب أن يقال ان ساعة من عمل انسان تساوى ساعة من عمل انسان آخر ، بل بالأحرى أن نقول ان انسان ساعة يساوى انسان ساعة آخر ، أى أن الزمن هو كل شىء ، والانسان لم يعد شيئا ، انه على الأكثر الهيكل العظمى للزمن ، ولذلك فالكمية المتزايدة من السلعة التى تتحدد بالزمن تصبح هى كل شىء ، وهذا يتغير من طابع الزمن الكيفى المتغير ، وتصبح الساعة مثلا تعنى عددا معيناً من الوحدات التى يمكن انتاجها من السلعة خلال هذه المدة الزمنية (٤٠) .

وكل هذا يجعل من الانسان مشاهدا عاجزا لكل ما يحدث لوجوده الخاص ، كجزء معزول ومتحد بنظام غريب ، ويستبدل الانسان توحده مع

-
- Istvan Mészáros : Marx's Theory of Alienation. (٣٨)
Merlin Press, London, 1932, p. 87.
- Lukács : History and class ..., p. 87. (٣٩)
- Ibid., p. 92. (٤٠)

الانسان الآخر فى علاقة حميمة بهذا التوحد الذى يتم للسلعة باعتبارها توحيداً للمراحل الانتاجية المختلفة التى تمر بها ، فالتشيؤ لا يؤثر على ذات الانسان فحسب ، وانما يؤثر أيضا على علاقات الناس أيضا ويوسمها بهذا الطابع الصنمى .

والواقع أن النظرة السائدة حينذاك للانسان تكون باعتباره المالك لقوته على العمل ، بمعنى انه يرى نفسه كجهد مبذول ، مضافا الى المواد الأولية ، ينتج السلعة ، أى أنه يرمز لبنية المجتمع كله ، وفى تموضعه وتحوله الى سلعة ، فان وظيفة الانسان تعلن الطابع المشيأ للانسان (٤١) .

والسلعة هى المادة التى شكلها العمل الانسانى ، وانفصلت عن الدافع الاصلى لانتاجها ، أى الاستهلاك ، ولذلك فان اردنا أن نقدم تعريفاً للتشيؤ فيمكن أن نقول انه استقلال عالم الأشياء المنتجة عن عالم البشر الذين ينتجون هذه الأشياء ، أما الاستلاب ، فانه — بصورة ما — يعنى استلاب الانسان لارادته ، بمعنى أن الانسان لا يتحكم فى قدره ومصيره ، ولكن عالم الأشياء هو الذى يتحكم فيه ، أى أنه مسلوب الارادة والمصير .

وبعد أن يفرغ لوكاتش من تحليل السلعة ، فانه يربط بين ظاهرة التشيؤ والفكر الغربى بما فيه العلم الحديث ، وقد لاحظ لوكاتش أن الفكر الغربى اكتفى بزئند ظاهرة التشيؤ والدوران حول صيغة التشيؤ الخارجية بل ويفصل الفكر الغربى بين ظاهرة التشيؤ والاساس الاقتصادى العميق لوجودها ، الذى يتمثل فى سيادة السلعة ، يدفع رأس المال الى التزايد الجنونى ، وقد وقع الفكر الغربى فى الفصل بين النتيجة المتمثلة فى التشيؤ عن السبب المتمثل فى عمل الانتاج الانسانى ، لأنه فكر ازدواجى ، ولأنه يفصل بين المستويات المختلفة للمجتمع التى تتجسد فى المستوى الاقتصادى ، والاجتماعى ، والانثروبولوجى ، والفلسفى ، ويمكن أن نستخلص من هذه الملاحظة المنهجية التى يقدمها لوكاتش ، أن فصل الفكر الغربى للنتيجة عن السبب هو فصل طبيعى وتاريخى ، وموضوعى ، مرتبط بنمو الطبقة الرأسمالية ، وانشغال الفئة المثقفة منها فى صياغة أيديولوجيا تدافع بها عن مصالحها ، وسيادتها للمجتمع ، ويتميز الفكر الغربى بالازدواجية لأنه يفصل الذات عن الموضوع ، وقد حاول هذا الفكر أن يتجاوز تلك المعارضة بين الذات والموضوع ، لكنه أخفق ، لأنه تصور الذات والموضوع تصورا جامدا ، لأن الموضوع ببساطة كل انجازات الانسان ، وهو نتيجة لعملية العمل الانسانى ، ولكنه يظهر للتفكير

البورجوازي في شكل أشياء جامدة غير متطورة ، ولهذا فان العلم الطبيعي ، جاء على غرار الفكر الغربي الذي يدور في الوصف الآني ، ولا يبحث عن السبب ، فتظهر النتيجة باعتبارها علة العلة ، ولذلك فان العلم الطبيعي يحول أية ظاهرة يدرسها في اطار المنطق الكمي الى أشياء جزئية منعزلة وهذا متسق مع الرأسمالية التجارية المعاصرة ، التي تحسب حساب الفائدة التي تعود عليها والتي أخرجت مالها للاقتراض أو للتجارة في السلع السائدة ، لذلك فان العلم الطبيعي لا يساعدنا في ادراك حقيقة التشيؤ ، وانما يعطينا عددا كبيرا من الأرقام التي ترصد الظاهرة فحسب ، وبالتالي فانه لا يتجاوز السطح الظاهري الى جوهر الظاهرة (٤٢) .

وينتقد لوكاتش أيضا تصور الفكر الغربي للذات ، حيث تتصوره باعتباره مرآة ينعكس فيها الموضوع ، بمعنى أن الذات تتأثر بالموضوع ، ولا تؤثر فيه ، تحاول أن تفهمه ، لكنها لا تستطيع أن تخلقه ، وتصور الفكر الغربي للذات مرتبط بالنظرة الكانطية للذات ، حيث يرى كانط انها لا تستطيع أن تدرك مدى ظاهر الشيء ، أما جوهر الموضوع فلا يمكن لها أن تدركه .

وهكذا فان كانط قد حكم على الذات بالعجز عن ادراك الموضوع ، ولكن لماذا يصر الفكر الغربي على موقفه هذا عن الذات والموضوع .

السبب يرجع الى أن الفكر الغربي ، بما فيه العلم الطبيعي ، يكتفي باللموس الآني ، ولا يتجاوزه حتى يضمن استمرار الوضع الحالي على ما هو عليه ، وهذا هو الجانب الايديولوجي لموقف الفكر الغربي من قضية الذات والموضوع ، وهذا يعني أن هنالك مصلحة بين الطبقة البورجوازية ، وموقف الفلسفة التي تتشبث باللموس الظاهر ، ولا تحاول أن تتجاوز الوصف الظاهري الى ما ورائه من علل .

ويستثنى لوكاتش الفن في الحضارة الغربية من ازدواجية تعارض الذات والموضوع ، لأن الفن هو الذي انفصل عن نظرية المعرفة في الفكر الغربي ، فانفضال نظرية الفن ، عن نظرية المعرفة قد جعل الفن لا يكتفي بالوصف الظاهري لللموس الظاهري ، وانما تجاوز هذا الى محاولة ادراك كنه الموضوع ، بل وحاول أن يضيف على الذات الانسانية فاعلية متميزة في ادراك الموضوع وتحويله (٤٣) .

— Ibid., p. 99.

(٤٢)

— Ibid., p. 103.

(٤٣)

ومثلما فعل لوكاتش في دراسته للوعي الطبقي ، وانجيازه نحو الوعي الطبقي للبروليتاريا ، يفعل نفس الشيء ، وهو بصدد دراسة التشيؤ والفكر الغربي ، فهو يرى أن الطبقة البورجوازية محكوم عليها بعدم القدرة على تجاوز الظاهر ، والباطن ، الثابت والمتحول ، لأنها أقلية ، وترتبط خصوصيتها بالملكية الخاصة ، أما الطبقة البروليتارية فهي الطبقة الكونية الوحيدة القادرة على تجاوز التعارض بين الذات والموضوع ، ولأنها لا تمتلك خصوصية خاصة بها إلا في خصوصية العمل ، فالعمل هو السمة المميزة لها عن الطبقات الأخرى ، وهي الأغلبية المحرومة التي تستطيع أن تدرك أن حركة الظواهر الخارجية هي تعبير عن الحركة الباطنية ، وأن الأشياء المائلة لنا هي نتيجة لتاريخ من التراكم الكمي والكيفي ، وهنا يختفي التعارض بين الذات والموضوع ، فتنتهي الازدواجية بينهما ، وينحل الاستلاب ، نتيجة استعادة الانسان لقدرته على خلق الموضوع والتأثير فيه ، ولكن يستدرك لوكاتش ، كما عودنا دائما ، مؤكدا أن كل هذا مرتبط بنضج الوعي الطبقي لدى البروليتاريا من خلال رؤيتها الكلية للمجتمع ، وهذا يترابط بمجموع مفاهيم لوكاتش الأساسية فيما بينها ، فابووعي الطبقي مرتبط بازاحة التشيؤ حتى يمكن ادراك كلية المجتمع ، ومن ثم تبوء الدور التاريخي الذي يجب أن تؤديه البروليتاريا لقيادة المجتمع الانساني .

ويربط لوكاتش بين السلعة وطبقة البروليتاريا من خلال التشيؤ ، فتصبح طبقة البروليتاريا هي وعى السلعة بذاتها ، فالسلعة لا تصير سلعة الا حينما تمر المادة الأولية بالعمل الانساني ، « فاذا أدرك العمل – السلعة – أنه عمل في شكل « سلعة » ، تكون السلعة قد أدركت ذاتها وحقيقتها هي العمل » (٤٤) .

ولذلك فإن وعى البروليتاريا يعود اليها اذا حاولت أن تبحث عن نفسها خارج معطيات العلم الظاهري ، العلم البورجوازي ، من خلال العلم الجدلي الذي يتجاوز الظاهر والملموس واذا أردنا أن نقارن مفهوم التشيؤ لدى لوكاتش وربطه بالأساس الاقتصادي للمجتمع ، بمفهوم « الاغتراب » (Alienation) لدى هيغل وماركس ، سنجد ، رغم الصبغة الاقتصادية التي يصيغ بها مفهوم التشيؤ عند لوكاتش ، أنه أقرب الى هيغل منه الى ماركس ، لأن هيغل في تحليله لمفهوم الاغتراب ، وضع بعض الفروض العقلية – لتمييز الاغتراب أو الاستلاب – عن بعض الملامح المميزة للعمل في المجتمع الذي يعيش فيه ، وهذا قريب من تفسير لوكاتش رغم أنه يبين

(٤٤) عبد الله العزوي : مفهوم الايديولوجيا ص ٨٦ وما بعدها .

تحليله للتشيؤ على أساس تحليلات ماركس للسلعة ، وسيادتها في المجتمع ، فلقد خصص ماركس كثيرا من اهتمامه لتحليل الاستلاب ، ففي أعماله الأولى وخاصة في كتابه (المخطوطات الاقتصادية والفلسفية سنة ١٨٤٤) (٤٥) ، اذ بدأ في بحثه عن الاغتراب بأنه الذي يميز التناقضات في حقبة معينة من تاريخ تطور المجتمع . وارتبط لديه مفهوم الاستلاب بالملكية الخاصة والتقسيم المتطاحن للعمل ، والفرق بين هيغل وماركس في هذه النقطة يتوقف على طبيعة الضيافة المثالية التي كان يقدمها المنهج الهيجلي المثالي لتقسيم العمل ، بينما المنهج لدى ماركس يعتمد على التحليل المادي لعلاقات الانتاج ، فالعالم الموضوعي لدى هيغل يبدو لنا كروح مستلبة بينما لدى ماركس ، فان « الاستلاب » يعنى لديه كل أوجه النشاط الانساني التي تحتكر فيها فئة معينة من الناس وسائل الانتاج ، وتسيطر على جميع الأعضاء الآخرين في المجتمع . وإذا كان هيغل قد ركز على استلاب الروح ، كتعبير عن الاغتراب ، فان ماركس قد ركز على استلاب العمل ، حيث يظهر لنا في علاقة العامل بغير العامل ، وعلاقة الانسان بقوى وعلاقات الانتاج ، ويعنى ماركس باستلاب العمل ، سيادة القوى الانسانية على الانسان ، بمعنى أنه لا يتحكم في الأشياء المحيطة به ، وانما الأشياء هي التي تتحكم فيه ، وهذا هو المعنى الاقتصادي الذي التقلد لوكاتش وعمقه من خلال المفاهيم الفلسفية والاقتصادية ليصل حديثه عن التشيؤ .

لكن لوكاتش حين أراد أن يعمق رؤيته للتشيؤ ، من خلال مقارنة موقفه من التشيؤ بالفكر الغربي ، فانه توقف عند نقد الاتجاهات النقدية المتفرعة عن المدرسة الكانطية في المعرفة والأخلاق ، بمعنى أنه قدم النقد الذي وجهته الفلسفة الهيجلية لفلسفة كانط بشكل عام في مجال المنطق والمعرفة .

وهذا يعنى أن لوكاتش في رؤاه حول التشيؤ يتخذ موقفا هيجليا ، لانه ينطلق من نقده من أسس الفلسفة الهيجلية بشكل عام ، ولم ينطلق من دعاوى ماركس المنهجية في نقد فلسفة كانط .

(٤٥) كارل ماركس : المخطوطات الاقتصادية والفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ٨٤ .
وانظر أيضا الايديولوجية الألمانية ، الترجمة العربية ص ٤٣ .

٢ - التشيؤ والكلية : (Reification and Totality)

يتضح لنا مما سبق أن لوكاتش يصرح لنا في أكثر من موضع من كتابه (النارينغ والوعى الطبقي) « أن مفهوم الكلية إذا ما فصلناه عن التشيؤ ، يمكنه أن يصبح أداة في يد الفكر البورجوازي » (٤٦) أي تصبح الكلية لديه ، كلية ميكانيكية ، لأنها لا ترى التشيؤ في علاقته بالأساس الاقتصادي للمجتمع وسيادة طغيان السلعة على ما عداها من أوجه النشاط الانساني ، ويختلف لوكاتش بذلك عن « التوسير » الذي يعتبر أن الكل الاجتماعي والممارسة هي ما يميز العلم الماركسي عما عداه من فكر بورجوازي ، وطبقا لهذا المفهوم ، يمكن ان نعرف الماركسية من وجهة نظر لوكاتش بوصفها امتدادا واستمرارية للنزعة الانسانية في تاريخ الفلسفة ، بينما « التوسير » يرفض هذا التعريف لأنه يعتبر أن ماركس قد تجاوز خلال مرحلة النضج كل الجوانب الانسانية والايولوجية التي تحول دون جعل الماركسية علما ، وليس مجرد أيديولوجيا .

والواقع أن لوكاتش يعتقد أن التشيؤ لا يمكن ادراكه على مستويين في الفكر الغربي ، المستوى الأول أن الفكر الغربي لا ينظر للانسان نظرة شمولية ، وانما ينظر اليه نظرة جزئية ، والمستوى الثاني أن الفكر الغربي يفصل ظاهرة التشيؤ عن الاساس الاقتصادي لها نتيجة رؤيته التجزئية .

لذلك فان « الكلية الديالكتيكية » والتشيؤ هما الأداتان الضروريتان لفهم السمة العميقة التاريخية والمتغيرة للمجتمع البورجوازي . ولذلك فان لوكاتش في مجال علم الجمال ونظرية الأدب يقترح على الكاتب المبدع ، أن يتبنى ، وجهة النظر الكلية للمجتمع ، حتى يمكنه أن يدرك التشيؤ الذي يقع فيه ، لأنه بدون الكلية لا يمكنه ادراك الاغتراب والتشيؤ ما دام مغتربا ، وهذا يعني لدى لوكاتش أن الكتابة الابداعية هي تعبير عن التشيؤ والاغتراب ومعارضة له في نفس الوقت ولذلك فان مشكلة الكلية والتشيؤ من وجهة نظر لوكاتش هي قضية انسانية ومسألة التزام أخلاقي ، ويستعين لوكاتش ، من أجل تأكيد رؤاه ، بنصوص كثيرة لماركس وانجلز حول تأليدهما على دور الأدب والفن في الكشف عن التشيؤ الذي يصنع الحياة الرأسمالية ، ودورهما الفعال في إبراز كلية الانسان وجوهره .

ومن المبدأ الكلي للانسان وادراك تشيؤه ، ظهرت مقولة « النمط » (type) كمقولة جمالية في فكر لوكاتش الجمالي ، بمعنى أن النمط هنا يعبر عن الجانب الكلي في الانسان مختبرا من خلال مواقف يعاني فيها من

الاغتراب والتشويش ، ومن خلال تحليل الكاتب لهذه المواقف يمكنه أن يعبر عن شمولية الانسان وفاعليته .

وهذا ما نريد أن نؤكد من أن هذه الجوانب المعرفية والوجودية في فكر لوكاتش وثيقة الصلة برؤيته الجمالية ، بل هي المدخل الحقيقي لرؤية ودراسة مقولاته الجمالية .

وإذا أردنا أن نوضح ارتباط مفهوم الكلية بالتشويش ، سنجد أن كلية الانسان لا تتحقق ولا تتكامل شموليته ، الا اذا حاول أن يتجاوز الاغتراب والتشويش بالغاء النظام الرأسمالي وهذا مرتبط أيضا بنضج الوعي الطبقي . والواقع أنه لا يمكن أن نمر من هذه القضية دون أن نشير الى رؤية سارتر للوعي وتعبيره عن اغتراب الانسان المعاصر ، لأن هذا سيساعدنا في رؤية الجوانب الانسانية في فكر لوكاتش .

يشير سارتر في كتابه (نقد العقل الجدلي) (*) الى أهمية الوعي ودوره في التغيير عن طريق ادراك التناقضات ، فالمشروع الايديولوجي يرتبط لديه بهذا الصراع الخاص الذي يعبر عن كلية الطبقة ، وادراك التناقضات هنا يتم عن طريق الوعي من أجل تجاوز هذا الوضع ، وحله ، ولكن يكمن بين محاولة اظهار التناقضات ، والكشف عنها دور الأدوات الثقافية واللغة ، حيث لا يظهر الصراع هنا كمجرد صراع بين الطبقات وإنما بين ثقافات مختلفة ، كل منها تستند إلى أسس مختلفة ، وقد يوقع المعنى الكلي لكثير من المفاهيم المتحاورين في تواطؤ مباشر ، وهذا فان المقولات العامة للثقافة هي انعكاس للصراعات الباطنة أو المعلنة ، وهي بالتالي تجل خاص للاغتراب .

ويضرب سارتر بماركيز دى صاد مثالا ، فقد حاول أن يؤسس رؤاه على دعاو ثقافية يقوم بتأسيسها على الكيفية الذاتية لشخصه . فماركيز دى صاد حين يتقدم في العنف يجد نفسه يصطدم بمواجهة الفكرة الأساسية وهي فكرة الطبيعة ، بمعنى أنه يريد أن يظهر لنا أن قانون الطبيعة هو قانون الأقوى ، وأن المذابح والتعذيب ليسا سوى تكرار للدمار الذي تمارسه الطبيعة ، أي أنه يريد أن يحكم على أفعاله حكما أخلاقيا يكون

(*) استعملت في كتابة هذا الجزء بالنصوص الواردة من كتاب (الايديولوجية) لميشيل فاديه الذي أورد نصوصا من كتاب نقد العقل الجدلي ترجمة د. أمينة رشيد وسيد البحراوى ص ٦٥ وأيضا بمقالات سارتر المجموعة تحت عنوان « مواقف » الجزء الخاص (بالملادية والثورة) ، و (شبح ستالين) ترجمة جورج طرابيشي ، دار الآداب بيروت ، ١٩٦٥ .

لصالحه في النهاية ، وهنا ينحرف أى نظام سياسى يخضع الثقافة لرؤيته الضيقة ، لأن دى صاد يفسر لنا أفعاله بمقارنته بالطبيعة قائلا « ما دامت الجريمة والتعذيب ، ليست الا تقليدا للطبيعة ، وما دامت أفعال الطبيعة طيبة ، فمعنى ذلك أن أسوء الآثام طيب ، وأن أجمل الفضائل سيئ » (٤٧) . وهكذا يصفى سارتر بعدا جديدا للاغتراب والتشيؤ في المجتمع الرأسمالى ، وهو الاغتراب الثقافى ، وهو يتم حين تستغل الطبقة الحاكمة ، السلاح الثقافى ، وترى نفسها الطبقة الكلية التى تستوعب تطور المجتمع ، فتعوق الطبقات الأخرى عن ادراك التشيؤ الواقعة فيه وادراك وظيفتها فى الكل الاجتماعى ، وفى الواقع أن ماركس ولوكاتش أشار كل منهما الى هذا المعنى الذى يشير اليه سارتر ، فلقد بين لنا ماركس ، فى حديثه عن الايديولوجية ، انشغال فئة من البورجوازية فى التنظير للطبقة الحاكمة ، ولكي تساعد فى استقرار الوضع الآنئ على ما هو عليه . وقد أشار لوكاتش فى دراسته المعنونة (التشيؤ ووعى البروليتاريا) الى دور الطبقة البورجوازية فى استخدام الثقافة لتأكيد أيديولوجيتها السائدة .

وواقع أن اضافة سارتر الحقيقية تتمثل فى مواصلة نقاشه لهذه الفكرة ، فهو ينتقد الماركسية المعاصرة حين تهمل المضمون الخاص لنظام ثقافى ما ، وتخضعه مباشرة لكلية أيديولوجية طبقية ، فان الماركسية تقع حينذاك فيما كانت تنتقده ، ولأن النظام حينذاك يعطينا انسانا مغتربا ، يحاول أن يتجاوز اغترابه ، لكنه يربك نفسه فى كلمات مغتربة ، فالوعى الانسانى حينذاك تعرفه أدواته الخاصة وتحوله الثقافة الى رؤية خاصة للعالم . ويعتقد سارتر « أن الفكر يخوض فى هذا الوضع المغترب صراعا ضد أدواته الاجتماعية ، لاجبارها على أن تعبر عنه ، ونتيجة لهذه التناقضات فى الوعى الانسانى ، فان النظام الايديولوجى يجعل من يستعمله مغتربا ، وتغير معنى فعله » (٤٨) . ولذلك فان سارتر يعتبر ان الأعمال الثقافية هى أشياء مركبة وصعبة التصنيفات ولا يمكن أن نردها فى مجمل التحليل الاجتماعى الى طبقة واحدة ، أو نضعها مع أيديولوجية طبقة واحدة فى سلة واحدة ، ولذلك فالأعمال الذهنية تعكس لنا تناقضات الايديولوجيات المعاصرة ، وصراعاتها فى بنيتها العميقة ، ولذلك فان رؤية سارتر ترى أن الخصوصية لا تنفى الكلية ، بل تؤدى اليها ، وعلى ذلك يمكن أن نرى فى النظام البورجوازى المعاصر نفيا للمادية الثورية ، بل انه يخضغ لجاذبية المادية وكيف أنها فى داخله .

• (٤٧) ميتيل فاديه ، الايديولوجيا ، الترجمة العربية من ٦٦ .

• (٤٨) المصدر السابق : ص ٦٧ .

لا شك أن رؤية « سارتر » للانسان والوجود مختلفة عن رؤية لوكاتش ، لكن سارتر في الحقيقة يؤكد بعض آراء لوكاتش ويعارض بعضها الآخر كما رأينا ، والتباين بينهما يعود الى فهم كل منهما لطبيعته المنهج الجدلي ، ولا يمكن الزعم أن مؤلف سارتر الذي أشرنا اليه يعدس تطبيقا للمنهج الجدلي ، ولكن سارتر في الواقع يناقش آثار تطبيق المنهج الجدلي في مجال الثقافة والفن . بل انه يرد على الدعوى التي تزدنقه للماركسية بمقولة الشمولية ، فانه ينفي تحققها في الواقع ، فهو اذ يقول :

« أما فيما يتعلق بالشمولية ، فليس لدى ما أقوله هنا سوى أنها غير متحققة في أى مكان ، ولا حتى في فكر الشموليين ، وأن مهمتنا أن نحققها عبر خصوصيات تتصارع ولا تتفاهم الا لتفهيها: وفي كل مرة تعمل أو تصدر حكمتنا كما لو أن ملكوتها قد بدأ ، نكون مخدوعين ومذنبين » (٤٩) .

وسوف نشير الى نقد سارتر لبعض آراء لوكاتش ، ولا سيما في انتقاد لوكاتش للعلم ، والواقع أن نقده لم يكن موجها بشكل مباشر الى أفكار لوكاتش وانما كان موجها لأفكار انجلز كما وردت في كتاب (جدل الطبيعة) ، والتي يتفق لوكاتش مع بعض جزئياتها التي أشرنا اليها في بداية حديثنا عن الكلية .

• تعقيب

يعد عرضنا الفكر الفلسفي عند لوكاتش كما يتبدى لديه في ثلاث مقولات رئيسية ، وهي الكلية والتشيزم والوعي الطبقي ، وهذه المقولات تلخص لنا منهجه العام في مناقشة القضايا الفلسفية والجمالية ، وعلينا الآن أن نطرح رؤيته للوضع الفلسفي الراهن ، وموقفه من المشكلات التي تواجهها ، حتى تكتمل الرؤية التي نقدمها عنه كفيلسوف وأستاذ للحضارة وهو المنصب الذي شغله في أخريات حياته في جامعة بودابست .

يرى لوكاتش أن الفلسفة المعاصرة تشهد الآن معركة كبرى تجري بشكل أساسي بين الطريق الثالث والمادية ، وبين المادية والمثالية ، والذي تمثل الوجودية أحدث شكل له ، وبين المادية الجدلية ، والقضايا التي يدور حولها الحوار والصراع بين هذين الاتجاهين هي المشاكل التي تواجه الفكر

(٤٩) جان بول سارتر « مواقف » الجزء السادس ، ترجمة جورج طرابيشي ، من ص ١٧٨ - ١٧٩ .

الانسانى فى القرن العشرين ، الذى يبحث عن الموضوعية فى ميدان نظرية المعرفة ، واشكالية انقاذ الحرية الشخصية الانسانية على الصعيد الاخلاقى . وهناك شعور بالحاجة الى آفاق جديدة فى المعركة ضد العدمية من وجهة نظر فلسفة التاريخ .

ويعتبر لوكاتش أن هذه القضايا الثلاث هى قضايا الساعة ، التى تشغل الفلاسفة من كلا الاتجاهين ، ويحاول أن يؤكد هذا باستعراض التاريخ الفلسفى ، وكيف أن حله لهذه القضايا لم يعد مرضيا بعد المتغيرات التاريخية والاجتماعية التى شملت العالم فى القرن الحالى .

وإذا كان لوكاتش قد ناقش من قبل تناقضات الفكر الغربى بدءا من كائنه حتى أوائل القرن الحالى فى كتابه (التاريخ والوعى الطبعى) ، فانه فى كتاب (ماركسية أم وجودية ؟) يناقش أزمة الفلسفة البورجوازية الراهنة من خلال المشكلات التى طرحها فى بداية الكتاب ، ويرى أن الأزمة التى يمر بها الفكر الغربى مرتبطة بجذوره فى الفلسفة الحديثة ، بمعنى أنه لا يعزل سارتر عن الأصل الديكارتي الذى ينتمى اليه ، والسؤال يكون حينذاك : ما الذى تضيفه الفلسفة المعاصرة لجملة الهموم التى يستغل بها أصحاب الفكر ؟

والواقع أن البداية التى يبدأ منها لوكاتش للإجابة عن هذا السؤال تبدأ من الربط الجدلى بين الفكر الفلسفى بشكل عام وبين التطور الاجتماعى والاقتصادى للمجتمع ، ولذلك ، فهو حين يتحدث عن أزمة الفكر الغربى فانه لا يتحدث عن أزمة واحدة ، وانما عن عدة أزمتين صاحبت تطور الواقع الاجتماعى ، ويعتبر أن القطيعة التى مارسها الفلسفة بين الفكر والواقع هى المسئولة عن أزمة الفلسفة الراهنة وتحولها الى فكر « فيتشى » (Fetishism) (*) ويعنى تشيؤ الفكر بمعنى أنه يتفصل عن الواقع الذى أنتجه . ولكن قبل أن نستطرد فى تحليل لوكاتش لتاريخ الفلسفة المعاصرة من خلال منظوره الاجتماعى ، علينا أن نوضح أنه يتمسك منذ البداية بالحلول التى تقدمها المادية الجدلية فى رؤيتها للمشكلات التى تواجه الفكر البشرى فى مرحلته الأخيرة ، « فمشكلة موضوعية المعرفة ، لم تحل الا بالنظرية الجدلية للوعى الانسانى العاكس لعالم خارجى موجود

(*) الفيتيشية هى عبادة الاشياء (Fetish) (الصنم) وهو الشئ المادى الذى يقدمه البدائيون ، لانهم يخلطون بينه وبين الفكرة الدينية التى يرمز اليها : جورج لوكاتش : (ماركسية أم وجودية) ترجمة جورج طرايشى ، دار اليقظة العربية للتأليف ، دمشق ، بدون تاريخ ، ص ١٤ .

بشكل مستقل عن الذات « (٥٠) وبهذا الطرح العيني - الجدلي للمسألة ، فان لوكاتش يؤكد ، علاوة على ذلك ، على وظيفه الذاتية فى التاريخ ، باعتبارها وظيفة للفعالية الانسانية العينية فى تطور الانسانية وحققها الذاتى ، « وهكذا فان مشكلة الشخصية تصبح عنصرا من عناصر علم الاجتماع التاريخى « (٥١) ، لأنه لا يرى الذات الانسانية الا من خلال دورها فى المجتمع كله ولذلك فان وظيفه علم الاجتماع هى تحديد الوجود الاقتصادى والعقائدى للشخصية ، ومن ثم فان نظرية لوكاتش للحرية الانسانية تبقى ضمن رؤيته للاتحاد الجدلي بين الشخصية والضرورة ، وهكذا يتجاوز الفكر البشرى مشكلة التجريد والتوقف عند القشرة السطحية للشخصية الانسانية ، لأنه يربط بين الحرية ومعرفة الضرورة ، وهذا هو نفس الفهم الهيكلى لمعنى الحرية ، الذى ربطها بمعنى الضرورة ، ويمكن من خلال هذا الاطار أن نفهم لماذا تردد الفلسفة البورجوازية للمقولة التى تربط بين فقدان الانسان لحرية فى المجتمع الاشتراكي ٩. وهى بهذا « تعزل الحرية عن الضرورة ، من أجل أن لا يرى الانسان المعاصر التشيؤ الذى يعيش فيه ويمنعه عن الربط بين الحرية والرأسمالية وسيادة رأس المال . وينتقد لوكاتش التصور البورجوازي للحرية ، التى تعتبر أن الشكل الأصل للحرية هو تلك الحرية الظاهرية ، الخاصة بالرأسمالية ، وهكذا يتكون تصور شكلى وذاتى للحرية معارض لمفهوم الحرية العينية والموضوعية ، الذى تركه لنا القدامى ، وعلى رأسهم هيجل وماركس .

أما القضية الثالثة ، وهى كيف نواجه الروح العدمية ، من وجهة نظر فلسفة التاريخ ، فهذا مرتبط بالوعى ، الذى يميل التطور التاريخى أكثر فأكثر الى فرضه على البشر ، وهو « وعى الطابع العدمى » (٥٢) ، الذى يعزل البشر عن أسس وجودهم الاجتماعى والاقتصادى ، وهذا الوعى ، المجرد من كل منظور عيني وحقيقى ، هو الذى يولد العدمية .

ويعتقد لوكاتش أن الوجودية تحمل طابع العدمية التلقائية ، شأنها فى ذلك شأن كل عقيدة بورجوازية حديثة ، وهى بهذا تعطى للوجود الانسانى تفسيراً أسطورياً معاصراً ، يماثل الأساطير القديمة .

هذه هى الحلول التى يقدمها لوكاتش لزمر المشكلات الثلاث التى تواجه الفكر البشرى ، والتى حاول أن يؤكد رؤيته من خلال تحليله لتطور الفكر البورجوازي ، منذ المرحلة الأولى التى تمتد حتى نهاية الثلث الأول

(٥٠) المرجع السابق ، ص ٦ .

(٥١) نفس المرجع ص ٩ .

(٥٢) نفس المرجع ص ١٠ .

من القرن التاسع عشر ، هي هذه الفترة الأخيرة التي تسود فيها الفلسفة الوجودية (وأن ننبه أن وقت كتابة لوكتاش لهذا الكتاب كان سنة ١٩٤٧ ، حين كانت الفلسفة الوجودية هي الاتجاه الفلسفي السائد في أوروبا) ، وفي المرحلة الأولى من الفكر الغربي « وله أسمى تعبير عن تصور البورجوازية عن العالم ، أي ثورة البورجوازية على المجتمع الاقطاعي ، وفلسفة هذا العصر تجمع المبادئ الأخيرة والتصور العام للعالم ، الخاصة بتلك الحركة التي أصلحت المجتمع أعمق الاصلاح » (٥٣) . ونتج عن هذا تحويل ثوري للمنطق فارتبط بالتاريخ عند هيجل ، وتبدلت المناهج في العلوم الطبيعية والاجتماعية نتيجة لهذا التحول الاجتماعي .

وتعكس لنا الفلسفة في هذه المرحلة الدور الكبير الذي قام به الفلاسفة في نقد المجتمع من الداخل ، لأنه يقوم على الرسالة التاريخية الكبيرة للبورجوازية ، أما المرحلة الثانية من الفكر البورجوازي ، تصاحب التفتح الصاحب للانتاج الرأسمالي ، وفلسفة هذه المرحلة تتخلى عن طموحاتها في تقديم أجوبة على مسائل الفكر البالغة الأهمية ، ويتجلى هذا على صعيد نظرية المعرفة ، « بسيطرة اللا أدرية ، التي تزعم أننا لا نستطيع أن نعرف شيئاً عن ماهية العالم والواقع الحقيقية ، وأن هذه المعرفة لن يكون لنا منها أى نفع على كل حال ، واللا أدرية أدت الى تعميق الفجوة القائمة بين الفلسفة والواقع عن طريق علم تخطى الحدود التي حددتها العلوم » (٥٤) ، ولا يمكن استخلاص بعض الاستنتاجات من العلوم الاقتصادية والاجتماعية .

وقد أدى كل هذا الى تأصيل الطريق الثالث في الفلسفة ، أو التيار الوجودي ، الذي يزعم من خلال تعبيره عن الإنسان كفرد ، انه القادر الوحيد للتعبير عن أزمة الانسان المعاصر واغترابه بعد الحرب العالمية ، والوجودية تؤكد هذا عن طريق اعترافها بالوجود المستقل للوعي ، ولكنها تصر على اتباع المنهج المثالي القديم فيما يختص بتحليل هذا الوعي وتحديد « وهذا يكشف لنا الميل الى صنع الأساطير ، فالفلسفة التي تبدأ من (الأنا) ، تعارض المعرفة العلمية ، وتتفق بهذا مع الأسطورة في اخفاء النتائج الاجتماعية لمكاسب العلم وجعلها مبهمة » (٥٥) .

ويصل لوكتاش بعد ذلك من خلال توقفه الطويل أمام الفلسفة الوجودية ، باعتبارها المدرسة التي تعتبر المنهج هو السلوك ، ولذلك يشرح

(٥٣) المصدر السابق ص ١٧ .

(٥٤) المصدر السابق : ص ١٩ .

(٥٥) المصدر السابق : ص ٢٧ .

لنا لوكاتش موقف الأخلاق الوجودية من التطور الاجتماعي للمجتمع والمشكلات التي تدور في داخله ، لينتقل الى المقارنة بين أخلاق النية وأخلاق النتيجة ، ويدرس الأخلاق الوجودية ، وعلاقتها بالمسؤولية التاريخية .

ويصل لوكاتش بتحليله للفلسفة الوجودية الى تحديد أعراض أزمة الفلسفة الراهنة ، وأهم هذه الأعراض هو سيادة منهجية المذهب اللاعقلي التي تتجلى في التناقضات الضرورية للعقل المنطقي ، فالفلسفة الغربية ترى من جهة أن العقل الانساني عاجز ، ومن جهة أخرى ترى أن الواقع مستغلق ولا ينفتح الا للحدس وحده ، وتنفصل العلوم المتخصصة عن بعضها نتيجة للتقسيم الرأسمالي للعمل .

ولقد بين هيجل أننا عندما نكشف تناقضات العقل الضرورية ، أي تناقضات الفكر المنطقي ، فإن المشكلة التي تطرح نفسها إنما تطرح تحت المظهر المباشر اللاعقلي . وعندئذ تقع على الجدل مهمة بيان التركيب الفوقي للحدود المتناقضة ، وعندما يقوم الجدل بهذه المهمة ، يمكننا إذن أن نلاحظ أن العقل الفوقي ينبع على وجه التحديد من التناقضات الضرورية للتفكير المنطقي ، تلك التناقضات التي أنتجت ظاهرياً من اللاعقلانية . ولكن هذا المنهج الجدلي أصبح ليس له وجود في الفلسفة البورجوازية المعاصرة ، التي توقفت عند اللاعقلانية « (٥٦) » .

وهكذا نصل الى الجانب الرئيسي من رؤية لوكاتش ، فالمعركة هنا لا تدور بين المادية والمثالية ، أو بين الوجودية والمادية الجدلية ، إنما بين صيغ العقل ، واللاعقل ، وسيادة الاتجاه الأخير يعنى أن التركيب النظرى للفلسفة الغربية لا يمكنه أن يطرح شيئاً ذا بال ، ويحاول لوكاتش أن يبين أن المادية الجدلية في صورتها الراهنة تقدم صورة للعلم الكلى الذى يعتمد على قيم العقل ، ويحد من الصراع المبرر ضد قيم اللاعقل .

وبهذا نكون قد حاولنا أن نلقى الضوء على مجمل أفكار لوكاتش الفلسفية في المعرفة والأخلاق والوجود ، بشكل يساعدنا على تفهم أبعاد الرؤية الجمالية لديه .

الفصل الثاني

القضايا والمفاهيم الأساسية لعلم الجمال عند لوكاتش

- تهيئة
- الطبيعة النوعية لعلم الجمال
- مفهوم الجمال عند لوكاتش
- الانعكاس في العمل الفني
- الشكل والمضمون في العمل الفني
- وظيفة الفن
- الكلية في الفن
- نظرية النمط
- التاريخية كمقولة جهالية
- الواقعية
- تعقيب

تمهيد :

لا يمكن الولوج الى عالم لوكاتش الجمالى دون تمهيد لرؤية الماركسية كعلم الجمال ، لأن كثيرا من رؤى لوكاتش تنطلق من تحليل نصوصى ماركس وانجلز (*) حول الفن والأدب ، لا سيما أنه قد استفاد من النظرية الماركسية في رءاها الجمالية لمفاهيم النمط والالتزام والواقعية

(*) اشتهر كارل ماركس وفريدريك انجلز بكتاباتها السياسية والاقتصادية ولكن هذا لا يعنى اطلاقا عدم تقديرهما للأدب والفن ، فلقد كان كارل ماركس - وهو شاب - شاعرا غنائيا ، ومؤلفا لبعض مسرحيات شعرية ، بل ورواية فكاهية لم تكتمل ، وكتب مخطوطا ضخما حول « الفن والدين » لم ينشر ، وخطط لمجلة فى نقد المسرح ، وكتب دراماة مسهبة عن (يلزاك) ، وبحثا عن الاستطيقا ، ولقد كان الفن والأدب بعض البواء الذى تنفسه ماركس كمثقف ألماني تربى على التراث الكلاسيكى العظيم لمجتمعه ، ويضاف الى ذلك ، ما يمكن أن نكتشفه من أثر للمقولات الجمالية فى فكره الاقتصادى فى مرحلة التنفج . أما انجلز فكان وهو شاب ، ما قبل التطور الماركسى من تطورده ، كان ينفقه من وقته على الأدب ، يشغل مركز نشاطه العام ، وقد نشر فى مطلع الأربعينات مجموعة كبيرة من المقالات فى النقد الأدبى ، وبضعة أعمال أدبية ، وكان يدلى بأراءه فى كثير من الأعمال الأدبية ، وتمكس مراسلاته اهتماما بالنقد الأدبى ونظرية الأدب الطلاقا من أهمية التوجهات الصحيحة فى مضمار الأدب والنظرية الأدبية .

انظر فى هذا الماركسية والنقد الأدبى ، تيرى ايجلتون ١٩٧٦ ، ترجمة د. جسابر عصفور ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد ٣ أبريل ١٩٨٥ من ٨٧ - ٢٨ .
وأيضا مقالة لوكاتش بعنوان « فريدريك انجلز منظرا للأدب وناقدا أدبيا ترجمة جورج طرابيشي ومنشورة بمجلة دراسات عربية ، يوليو ١٩٨١ من ١١٥ .

فى الفن ، والانعكاس أيضا ، كما استفاد من كتابات الماديين الروس مثل بلنسكى وتشترنفسكى حول الطبيعة المادية للفن .

وعلى الرغم من أن لوكاتش لا يعتبر امتدادا بالمعنى الفلسفى الدقيق للنظرية الماركسية فى الفن ، إلا أن تكرار حديثه عن علم الجمال الماركسى ، يجعلنا نبدأ بطرح رويه الماركسية للفن والأدب ، حتى يتسنى لنا منذ البداية أن نحدد الاختلافات الجوهرية بينه وبين الماركسية ، خصوصا وأن المعنى الشائع لجهود لوكاتش فى علم الجمال تنسبه دون تمحيص يذكر الى النظرية الماركسية ، لكن الامر لا يمكن أن يؤخذ هكذا ، بالطبع هناك جوانب اتفاق حول وظيفة الفن ودوره فى المجتمع ، وحول طبيعة العلاقة القائمة بين الفن ومجمل علاقات الانتاج فى أى عصر ، لكن النظرة العلمية تحرص على تحديد الفروق الدقيقة - خصوصا اننا قد اوضحنا فى الفصول السابقة مفاهيم لوكاتش فى المعرفة والوجود والأخلاق وعلاقتها بالماركسية ، والواقع أننا اذا تأملنا اراء ماركس وانجلز حول الفن ، سنجد أن معظمها اشارات وملاحظات عامة ، تفتقد الى تشكيل كل متماسك ، أو تكوين أساس لنظرية أدبية ، لأن كلا من ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) وانجلز (١٨٢٠ - ١٨٩٥) كانا يتعرضان للفن بشكل عرضي ، وهما لم يكتبيا كناقدين أو منظرين للأدب والفن انما كانا يكتبانه ليؤكدوا أثر الانتاج الرأسمالى على الأدب والفن ، مثلما شرحا أثر علاقات الانتاج على مجمل البناء الفوقى بشكل عام ، فنحن لا نثر لديهما على مذهب جمالى متكامل مثلما نجد لدى هيجل ، حيث يتكامل فى مذهبه ويترايط مجموع مفاهيمه من خلال الجدال الهيجلى الذى يربط المنطق بالتاريخ ، بحيث نجد الفن جزءا من الصرح الهيجلى ، ولكن نظرة الماركسية للفن وثيقة الصلة بمناقشة الوضع السياسى والاقتصادى . لذلك فان نقطة البداية لدراسة موقف الماركسية من الفن تبدأ من تحديد مهام الصراع الطبقي التى تحدد لنا ، بالضرورة ، « انجاز الماركسية فى المضمار الأدبى ، فى الايديولوجيا الالمانية ، تؤكد الماركسية بوضوح على أن مختلف الميادين الايديولوجية ، ومن ثم الفن والأدب أيضا ، لا تستطيع أن تطمح الى تطور مستقل ذاتيا » (١) ، وأنها عبارة عن نتائج وأشكال ظاهرية لتطور القوى الانتاجية المالية ، ولصراع الطبقات ، ولذلك فهما يعالجان الأدب على الدوام ضمن هذا السياق المنهجي التاريخى ، الذى يتحدد لنا بشكل أكثر وضوحا فى « مقدمة نقد الاقتصاد السياسى » (١٨٥٩) فيقول ماركس :

(١) لوكاتش ، « لريديونك الجبل المهدد » ، ومنظرة للأدب ، مريمع مذكور ص ١١٣ .

« ان البشر ، خلال عملية الانتاج المادى لحياتهم ، يدخلون فى علاقات محددة ، مستقلة عن ارادتهم ، هى علاقات الانتاج التى تستجيب لمرحلة معينة من تطور قوى انتاجهم المادية ، ويؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع ، أى الأساس المادى الحقيقى الذى تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية ، والذى تستجيب له أشكال محددة من « الوعى الاجتماعى » ان نمط انتاج الحياة المادية هو الذى يحدد لنا الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية عموما ، فليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم ، بل العكس من ذلك ، ان وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم » (٢) .

والبنية الفوقية من وجهة نظر ماركس تشمل أشكالا مختلفة من الوعى الاجتماعى ، وهذا ما تطلق عليه الماركسية « الايديولوجيا » ، الذى يضم الجوانب السياسية والدينية والأخلاقية والجمالية ، وبذلك يكون تحليل البنية الفكرية لأى عصر من العصور مرتبطا بتحليل العلاقات الانتاجية لهذا العصر ، والفن جزء من البنية الفوقية ، أو هو عنصر من تلك البنية المعقدة من الادراك الاجتماعى ، التى تبرر سيطرة طبقة اجتماعية على غيرها من الطبقات .

وعلى هذا فاذا كان « هيجل » يعتبر أن الفن لحظة من لحظات تطور الروح ، وأنه يشترك مع الدين والفلسفة فى هذا ، على أساس أن الفن يعكس المرحلة الأولى للروح المطلقة ، فإن الماركسية ترى أن الفن يعكس الواقع الموضوعى المستقر فى وعى الانسان ، ويتغير الفن ليس تبعا لعلاقة الروح بالمادة « التجسيد » ، أو الشكل والمضمون ، وإنما تبعا لتغير الواقع باستمرار على مر التاريخ ، ولذلك تطبق الماركسية المادية التاريخية فى الفن .

والانعكاس بين الفن وعلاقات الانتاج فى المجتمع ، ليس انعكاسا ساذجا ، وإنما هو تعبير عن العلاقة المعقدة بين الفن والمجتمع ، فماركس يتساءل عن السبب الذى جعل مجتمعا متخلفا من الناحية الاقتصادية ، كمجتمع اليونان القديم ، ينتج فنا كبيرا ، فيؤكد لنا أنه فى الفن ، فى بعض فترات ازدهاره ، لا توجد علاقة مباشرة بين تطور الفن ، والتطور العام للمجتمع ، أو تطور القاعدة المادية . لأنه توجد علاقة متفاوتة وهى التى

(٢) ترى ايجلتون ، الماركسية والنقد الأدبى ، مرجع مذكور ، ص ٢٨ .

تطبع عملية الانتقال من الانتاج المادى الى الانتاج الفنى والجمالى ، فالفن لا يتطور هنا تبعاً لتطور المجتمع فحسب ، وإنما بتطور العلاقات بين الأفكار بعضها البعض وبين القاعدة المادية نتيجة وجود عوامل وسيطة كثيرة بينهما ، ويكشف « ماركس » بذلك عن التناقض الكامن فى طبيعة الفن أيضا ، مثلما كشف عن التناقض الكامن فى طبيعة المجتمع ، ويربط « ماركس » أيضا مولد الفن مع مولد نظام تقسيم العمل الذى هيم للفرد امكانيات جديدة ، وجعل الفن يظهر نتيجة لتطور عملية العمل ذاتها (Labour) ، بحيث انه ربط بين المضمون الجمالى للعمل ، والقوانين الخلاقة التى تتبع قوانين الجمال ، ويعنى « ماركس » بهذا أن نشاطات الانسان الموجهة لتكوين المادة لاشباع الحاجات الاساسية ، قد ظهرت وتطورت « خلال ممارسة الانسان لعملية العمل قبل نشوء الفن كشكل خاص من أشكال النشاط الانسانى » (٣) . ولذلك فهو يعتقد أنه لولا نظام الرق لما وجدت الحضارة الاغريقية ، ولما وجد الفن والفلسفة الاغريقية ، ورغم تحمس « ماركس » للفن الاغريقى ، الا أنه يعتقد أن لكل مجتمع فنه الذى يعبر عنه تعبيرا دياكتيكيا ، ويفصد « ماركس » بذلك أن على كل زمن أن يلتمس كماله الفنى الصحيح فى مستوى تطوره ، وفى حدود الظروف التى خلقتة ، ولذلك لا يتناسب الفن الاغريقى مع أى شكل اجتماعى آخر سوى النظام الاجتماعى الاغريقى .

ويختلف « ماركس » بذلك عن رؤية « هيجل » لمستقبل الفن ، حيث يرى أن الفن لم يعد ملائما للمجتمع الانسانى ، الذى تجاوزه ، ليحل محله الدين والفلسفة ، بينما « ماركس » لا يرى أن تطور الشعوب قد اكتمل كما رأى « هيجل » وإنما يرى أن تاريخ البشرية الحقيقى لم يبدأ بعد ، نتيجة سيطرة النظام الرأسمالى الذى يحرم الاغلبية الساحقة من ضروراتها الحقيقية ، ومن حريتها ، فازدهار الفن مرتبط لدى « ماركس » بتطور المجتمع والقضاء على مرحلة الضرورة ، حيث يطول وقت الفراغ ، ويقتصر يوم العمل ، ويبدأ الانسان فى ممارسة ابداعاته الخلاقة حيث يتقدم التكنيك (٤) .

وعلى الرغم من هذه الرؤية التى تقدمها الماركسية للفن ، فإننا نلاحظ أن معظم الانتقادات التطبيقية التى وجهها « ماركس » « وانجلز » للنماذج

(٣) مشكلات علم الجمال الحديث : مجموعة من العلماء السوفييت ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٩ ، نيكولاى سيلاييف : العمل مصدر للاحساس الجمالى : ص ٢٤ .
(٤) انظر كارل ماركس : الادب والفن فى الاشتراكية (عن جان فريغل) ترجمة د. عبد المنعم الحفنى مكتبة مدبولى ، القاهرة ط ٢ ، ١٩٧٧ ، ص ٨٣ .

العنية ، لا تهتم بإبراز هذه المضامين ، بقدر ما تهتم بالتجليل المضموني للأعمال الأدبية ومدى اتفاقها أو اختلافها مع الصراع الطبقي الدائر لصالح الطبقة البروليتاريا ، فنلاحظ في النقد الذى وجهه « ماركس » « وانجلز » فى كتابهما « الايديولوجيا المانية » لرواية « أوجين سو » « أسرار باريس » ، أو فى النقد الذى مارسه « انجلز » فى مراسلاته أو فى بعض مقالاته ، انهما ينطلقان من منطلقات غير جمالية ، فلو كانت على سبيل المثال يبدأ فى تحليل ظاهرة الفن من خلال مناقشة لتطور شكل الرواية بالتناغم مع تطور المجتمع ، فالمنطلق هنا أنه يبدأ من أحد عناصر العمل الفنى ، ويدرسه ، لكن النصوص النقدية « لماركس » « وانجلز » تطرح أسئلة أخلاقية حول دور هذه الأعمال الأدبية وطريقة تأثيرها فى الوعى الطبقي البروليتارى ، وعن طبيعة دورها فى الصراع الطبقي (*) .

ولذلك فإن المقالة الطويلة التى كتبها « لوكاتش » عن « انجلز » وجهوده النقدية ، لا تؤكد على أهمية « انجلز » فى النقد الأدبى ونظرية الأدب ، بل على العكس تبين لنا أن نقاط البداية ، والمنهج تختلف تماما عن الظاهرة الأدبية ، وأن جل نشاط « انجلز » الأساسى كان يتضح فى كتاباته السياسية والاقتصادية .

وبالطبع ، ونحن نتعرض للنظرية الماركسية فى الأدب والفن ، لا نستطيع أن نغفل دور « تروتسكى » فى حديثه عن الأدب ، وأنه قد حاول أن يقدم نظرية متماسكة ، تربط بين الجوهر الماركسى ، وبين الطبيعة النوعية للفن باعتباره نشاطا خاصا ولذلك فإن نظرية « لوكاتش » فى علم الجمال مرتبطة بالتاريخ الفلسفى « لأفلاطون » وأرسطو وهيجل ، أكثر من ارتباطها بالمعنى الجرفى لمجمل التعليم الماركسية للفن ، بينما قام « تروتسكى » بتحليل حقيقى لكثير من المشاكل النظرية التى تواجه الباحث الماركسى فى بحثه لقضية الفن وعلاقتها بالثورة ، من خلال منهج المادية التاريخية .

١ - الطبيعة النوعية لعلم الجمال :

هذا العنوان مقتبس من كتاب لوكاتش يحمل هذا العنوان The Specific Nature of Aesthetic ويبين فيه لوكاتش طبيعة علم الجمال التى لابد أن تتميز بشكل نوعى عن العلوم الانسانية الأخرى ، بمعنى أنه

(*) الغريب فى دراسة لوكاتش عن انجلز والنظر للأدب وناقدا أدبيا ، لا تطرح لنا رؤى انجلز فى النقد الأدبى ونظرياته وإنما تشرح لنا بشكل تاريخى مفصل ، مناقضة انجلز للاتجاهات الثقافية والفكرية والفنية التى تمرق من مسيرة الطبقة العاملة .

العلم الذى يدرس هذا الجانب من النشاط الانسانى ، الذى تطور من « السحر » (magic) ، ومن « الدين » (religion) ، الى « الفن » ، فالنشاط الجمالى ينتسب الى وحدة مترابطة من السلوك الانسانى التى تضم السحر والدين ، وتعكس تطور التفكير العلمى للانسان من مرحلة الى أخرى ، لذلك فهو يعتبر « الفن مرحلة تالية لهما ، تعكس التطور الذى لحق بالانسان نتيجة لتطور سلوكه الجمالى تجاه العالم المحيط به » (٥) . والواقع أن توصيف لوكاتش لطبيعة الموضوع الذى يدرسه علم الجمال يختلف فى ذلك مع الاتجاهات التقليدية فى تاريخ علم الجمال ، التى كانت تفرق نفسها فى التعريفات المجردة حول طبيعة الأعمال الفنية لأنها كانت تنظر للفن باعتباره « قيمة » مفارقة ، بينما يوضح لوكاتش لنا أن الفن انبثق من طبيعة العلاقة التى تطورت بين الانسان كذات والعالم كموضوع ، وقد تطور الانسان فى رؤيته للعالم تبعا لتأثيره فى البيئة المحيطة به ، ولتنامي ادراكه للعالم ، ولذلك تصبح وظيفة علم الجمال هى الكشف عن الجوانب الصورية للفن « عينيا » (concrete) باعتبارها حالات تفصح فى صياغة الشكل الذى هو التعبير النهائى عن العمل الفنى ، ومن ثم تكون مهمة علم الجمال هى أن تبين ، بشكل عملى ، كيف أن موضوعية الشكل هى جانب رئيسى من العملية الخلاقة ، ويختلف لوكاتش بذلك عن ماركس وانجلز اللذين اهتمتا بمضمون الأدب للكشف عن الجوانب الاجتماعية فيه ، ويقول لوكاتش فى مقال مبكر عن تطور الدراما الحديثة (١٩٠٩) « ان الشكل هو العنصر الاجتماعى الحقيقى فى الأدب » (٦) ، وهذا يعنى أنه يبدأ عمله فى التنظير لعلم الجمال من أحد أبعاد العمل الفنى الرئيسية وهو الشكل ، الذى بدونه لا يمكن أن يستقيم العمل الفنى .

وإذا كان الفن ، كما رأينا ، يعكس درجة من درجات تطور الادراك للعالم ، فإن هذا الفن حينذاك ، لا يصبح لدى لوكاتش الهاما غامضا ، أو أعمالا يمكن أن تفسر على أساس نفسى أى تعكس الوعى النفسى لمؤلفيها ، وإنما يصبح الفن لديه شكلا من أشكال الادراك المعرفى للعالم ، وطريقة من الطرق الخاصة لرؤية الواقع الاجتماعى ، بل ان الذين يفسرون الأعمال الفنية على أساس سيكولوجية مؤلفيها ، يتناسون أن علم النفس الفردى هو نتاج اجتماعى أيضا ، وأن الوعى الانسانى لا يتطابق مع السلوك طبقا للنظريات البنيوية فى علم النفس المعاصر ، وسنبين هذا فيما بعد حين

— Parkinson : Lukács on the Central Category of Aesthetics, (٥)
p. 110.

— Lukács : The Sociology of Modern Drama, Penguin, 1987, (٦)
p. 426.

نتعرض بالتحليل لأفكار لوسيان جولدمان ، ومن هذا التصور للفن ، يقيم
لوكاتش العلاقة الوثيقة بينه وبين العقلية الاجتماعية ، أو الوعي الاجتماعي ،
أو أيديولوجيا العصر على أساس الانعكاس .

لكن طبقا لهذا التصور النوعي لعلم الجمال ، ماذا يعنى العمل الفني
وما هي طبيعته لدى لوكاتش ؟ (*) .

إن العمل الفني لدى لوكاتش يعبر لنا عن عملية « الانعكاس »
(Reflection) ، بمعنى أن العمل الفني هو صورة من صور انعكاس
العالم الموضوعي في وعي الإنسان ، ويتميز العمل الفني كسلوك انساني
عن العلوم الطبيعية وعن السحر والدين ، بأنه يخلق « انماطا » (types)
تبين جوهر العلاقة بين الإنسان والعالم وهو ما يطلق عليه لفظ الانعكاس .

ويختلف لوكاتش بذلك عن المفكر النمساوي « أرنست فيشر » (V)،
الذي يعتبر أن الإبداع الفني يحتفظ بعنصر من عناصر السحر البدائي الذي
يتعذر استئصاله ، بينما لوكاتش يؤكد التمايز التام للفن عن السحر ، لأن
السحر البدائي نفسه يؤلف لنا صورة من صور الممارسة العملية اليومية
التي كان الإنسان البدائي يستخدمها ضد قوى الطبيعة التي لا يدركها .
ويختلف الفن من وجهة نظر لوكاتش عن الدين والسحر ، فهو أقرب إلى
العلم والفلسفة ، لأنه نشاط محرر من ضغط الضرورة العملية ، ولكن
الفن يشاطر الدين ميله نحو تفسير الواقع الموضوعي بصور مستعارة من
الشخصية الانسانية ، ويتفق لوكاتش بذلك مع هيجل في تعريفه للفن
« حيث ذكر هيجل في فينومينولوجيا الروح أن الفن جزء من اضفاء الطابع
الانساني على العالم » (A) ، ولوكاتش يضيف إلى تعريف هيجل للفن أن
« الفن انعتاق من الممارسة اليومية من خلال خلق النموذج الانعكاسي الذي
يحتفظ بالنمط التجسيمي للادراك الحسي » (٩) ، ويتميز العلم وحده عن

(*) يتناول لوكاتش هذا الموضوع في مجلده الضخم (ماهية الجمال) (Die Eigenart
des Aesthetischen) وفي كتابه (الطبيعة النوعية للاستيقى) الذي سبق الإشارة إليه ،
وهما لم يترجما إلى اللغة الإنجليزية ، واعتمدت على النصوص الواردة من هذين الكتابين .
في كتاب ليشتهايم عن لوكاتش وكتابي Parkinson عن لوكاتش أيضا وهذه الكتب
سبق الإشارة إليها في متن وهوامش الرسالة .

(V) أرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة ، ص ٢١ .
(A) ليشتهايم : لوكاتش ، الترجمة العربية ، ص ١٧١ .
(٩) نفس الموضوع السابق .

بأبقي الممارسات الأخرى للانسان بأنه يتبعه عن التجسيم ، والواقع أن العمل الفني يعتبر نظاما مستقلا نسبيا لأنه يستمد حقيقته من داخله ، بينما السحر والدين يستمد كل منهما حقيقته من حقيقة أخرى متعالية وهكذا يختلف الانعكاس في الفن عن الانعكاس في الدين والسحر ، والفن لدى لوكاتش هو الذي يحاول أن يعكس الطبيعة الجوهرية للانسان ، أى يحاول البحث عن الجوهر الكلي لديه ، وعن الوحدة البشرية ، وعلى ذلك فان لوكاتش يربط بين الحقيقة والجمال ، فالفن لديه ليس نشاطا ذاتيا وانما هو نشاط موضوعي ، بمعنى أن الفن وهو يعكس الجوهر الكلي للانسان انما يبحث عن حقيقته وبذلك يتم التوحيد بين الحقيقة والجمال ، ولذلك لا بد أن نفرق بين المحاكاة والانعكاس لدى لوكاتش ، فالمحاكاة تعكس لنا العالم كما هو ، أو كما ينبغي أن يكون من وجهة نظر أرسطو ، ولكن الانعكاس لدى لوكاتش يعكس لنا « الكينونة الانسانية – فى – ذاتها » (As-sich-sien) ، بمعنى أنه يعكس الجوهر الكلي للانسان مشروطا بالظروف الاجتماعية المصاحبة للوجود البشرى ، وبذلك يرفض لوكاتش الذاتية والرومانسية فى علم الجمال ، لأنها لا تعطينا تمثيلا حقيقيا للعلاقات الجوهرية المصاحبة للوجود الانسانى ، وانما تعطينا رؤية الفنان للذات الفردية وهمومها ، دون أن ترى ما حولها من العلاقات تشكل همومها وطموحاتها ، ويريد لوكاتش بذلك أن يضيف بعدا موضوعيا على رؤيته للجمال والفن ، حيث يترابط الفن مع التناسب (*) .

التناسب هنا مرتبط بمعناه كقيمة جمالية أو أخلاقية ، وهذا يعنى أن الفن هو تركيب متناغم للعلاقات المختلفة التى تحيط بالوجود الانسانى ، وهذا يؤكد لنا أن لوكاتش يؤسس فهمه لعلم الجمال على أساس من العلاقة المتبادلة بين الانسان والبيئة المحيطة به .

ويربط لوكاتش الفن بالعمل الانسانى ، ويعتبره صورة من صور هذا العمل كما فعل ماركس ، لذلك فهو ينتقد وجهة نظر الشاعر الالماني فريدريك شيللر فى رؤيته للفن ، اذ يربط شيللر بينه وبين اللعب ، ويرى أن هذه النظرة تعزل الفن عن العمل ، وتنفى أهمية الفن فى الواقع الانسانى ، ويحاول لوكاتش ان يؤكد رؤيته للفن من خلال استعراضه لتاريخ علم الجمال ، فهو يبين لنا أنه ينطلق على المستوى المعرفى من النظرة القائلة ، « بأن التاريخ يتركز حول الذات الانسانية ، وهذه النظرة امتدت

(*) يتفق لوكاتش فى هذا مع أرسطو ، حيث يوضح لنا أرسطو فى كتاب « الأخلاق الى نيقوماخوس » ان الفضيلة ، كقيمة ، مترابطة مع التناسب ، وهذا ما أوضحه لوكاتش بقوله ان « المحور الأساسى والمنهجى لعلم الجمال مرتبط بالتناسب الصحيح » .

من كانط الى ماركس ولوكاتش ، وبالتالي فان الانسان يقف وسط المجتمع الذي صنعه بيده ، ويضم عالم الانسان ، مجال الفن الذي يعكس لنا بعدا معيناً من ابعاد النفس البشرية » (١٠) . لذلك يعتبر لوكاتش أن كتاب كانط « نقد ملكة الحكم » (critique of aesthetic judgment) قد ساهم بقوة في ذبوع أفكار شينلر في التربية الجمالية ، لأن كلا منهما يؤكد على جانب اللعب في السلوك الجمالي ، بمعنى أن النشاط الجمالي هو نشاط تلقائي ، لكن لوكاتش يأخذ من هذه الفكرة ، أن الفن غير مرتبط بالضرورة العملية ، ولكنه مرتبط بالوعي الاجتماعي . ولذلك فان لوكاتش ، خلال توضيحه لتاريخ علم الجمال الألماني ، يوضح لنا الاتفاقات والاختلافات بينه وبين الكلاسيكية الألمانية فيما يتصل برؤيته للفن والجمال .

والواقع أن لوكاتش يخلق على الفن « دلالة أنطولوجية » ، لأنه يبحث في التفاعل القائم بين الانسان والوجود المحيط به ، لأن الفن يكشف الجانب الطبيعي للانسان ككائن نوعي ، وتنطوي مقولة الكلية كمقولة جمالية على هذه الجوانب الانطولوجية في رؤية لوكاتش للفن ، لأن الكلية هنا تعني دراسة جدل الشكل والمضمون في العمل الفني ، من أجل التعبير عن الجوانب التاريخية والانسانية لعمل الموجود البشري في العالم المحيط به ، ولذلك فان رؤية لوكاتش لعلم الجمال لا تقف عند حدود « توصيف » (descriptive) الأعمال الفنية أو « التقييم » لها (evaluative) (١١) . وانما يريد أن يكون منهاجاً يعكس لنا الطبيعة الأساسية للانسان ، ولذلك فهو يقول في كتابه (معنى الواقعية المعاصرة) « فما الذي يحدد أسلوب عمل فني معين ؟ وكيف تحدد قصدية الفنان الشكل ؟ » .

(ونحن مهتمون هنا بالطبع بالقصد الذي يتحقق في العمل وليس من الضروري أن يكون متفقاً مع قصد الكاتب الواعي) . فما يهم هو النظرة الى العالم ، أو العقائدية التي تكمن تحت عمل الكاتب ، ومحاولة الكاتب أن يعيد خلق هذه النظرة للعالم هي ما يشكل « قصده » ، وهي المبدأ التكويني الذي يركز عليه أسلوب عمل معين . وإذا نظرنا الى الأسلوب بهذه الطريقة فانه لا يصبح مجرد خانة شكلية ، بل الأحرى أنه متاصل في المضمون : فهو الشكل المحدد لمضمون محدد . ان المضمون يحدد الشكل ، وليس هناك من مضمون الا وكان الانسان ذاته تقطعه

(١٠) المرجع السابق ص ١٧٤ .

— Parkinson, ED. George Lukács, p. 111.

(١١)

المخورية • ومهما تنوعت معطيات الأدب ، فالسؤال الأساسي هو وسيظل :
ما هو الانسان ؟ « (١٢) » .

والفن ، وهو يكشف عن الطبيعة الجوهرية للانسان ، يريد للانسان
أن يتحرر ، لكن كيف يتم التحرر ؟ يحدد لنا لوكاتش أن الفن يساعد
الانسان في التحرر من الممارسة اليومية عن طريق التشخيص ، بمعنى
أن بحث الفنان عن الانسان الكلي ، لا ينسبه أن يبحث عن الكلي في داخل
الانسان الفرد ، مثلما يكون التحرر عن طريق التشخيص ، ولذلك فرغم
الصيغة الموضوعية التي يخلصها لوكاتش على الفن ، « الا أنه يدرك تماما
أن العنصر الذاتي في الفن شيء لا يمكن الخلاص منه ، وبذلك
فالتحرر على المستوى الفني ، ليس تحررا بالمعنى العملي في الواقع ، ولكنه
تحرر بالتشخيص الذاتي » (١٣) ، وهذا يبين الملمح الجدلي في رؤية
لوكاتش للفن ، فهو يجمع بين النزعة الذاتية من خلال حرصه على التشخيص
وبين النزعة الموضوعية في حرصه على تصوير الانسان الكلي في علاقته
بواقعه ، ولذلك فان مقولة الكلية في الفن لدى لوكاتش تكتسب بعدا
خاصا ، وهو أن الكلية الانسانية لا يمكن ادراكها في الفن الا من خلال
المواقف الجزئية « ويغدو الفن عند لوكاتش هو الشكل الموائم للتعبير عن
النوع البشري لذاته ، وحقيقته هي (حقيقة شعور النوع البشري
بذاته » (١٤) » .

وهكذا نرى أن رؤية لوكاتش لعلم الجمال ، ومن ثم الفن ، مرتبطة
بمجمول رؤيته للعالم على المستوى المعرفي والانتولوجي ، بحيث أنسا
لا نستطيع أن نفرق بين رؤيته للانعكاس الجمالي مثلا وبين رؤيته للفن
كنشاط يعكس رؤية الانسان للعالم المحيط به ، بحيث نلتقي بمنهج
لوكاتش الجدلي في تطبيقه على الفن ، مثلما التقينا به في تطبيقاته على
المجتمع الانساني ، ورغم أن لوكاتش يهتم بالجوانب الاجتماعية للفن ،
فانه - بمنهجه هذا - لا يريد أن يحل علم الاجتماع محل علم الجمال ،
وانما يحاول أن يحل المشكلات الجمالية التي طالما تعرض لها علم الجمال
المثالي ، ولم يستطع أن يحلها ، لذلك فهو يهتم ببحث مشكلات العلاقة
القائمة بين الشكل والمضمون ، والعلاقة بين المقاصد الواعية للفنان وعمله
بعد أن اكتمل ابداعه ، ولذلك فان عالم الجمال لدى لوكاتش ليس مفسرا

(١٢) لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ، الترجمة العربية ، ص ١٨ .

(١٣) مجاهد عبد المنعم مجاهد : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، الأنجلو المصرية ،

القاهرة ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٤ .

(١٤) المرجع السابق « ص ١٨٣٤ .

للأعمال الفنية ، ولا يقدم معيارا للحكم على الأعمال الفنية ، إنما هو ذلك العالم الذى يهتم بتأمل الأعمال الفنية من أجل تفسير مصير الانسان ، عن طريق شرح التضمينات الكلية لتاريخ الأعمال الفنية .

وفى فهمه لعلم الجمال يؤكد لوكاتش على وحدة المعرفة والفعل والأخلاق وملكة الحكم الجمالى فى الممارسة اليومية للانسان ، وهذه الوحدة هى التى نلتقى بها فى الأعمال الأدبية ، وهو ينتقد علم الجمال فى الفكر الغربى الذى لا يؤكد على هذه الوحدة ، ففى دراسته عن « الفن والحقيقة الموضوعية » (Art and Objective Truth) ينتقد عدم وجود هذه الوحدة فى علم الجمال البورجوازي نتيجة خطأ نظرية الانعكاس فى الفكر الجمالى ، ففلاسفة التنوير ، مثل « ديدرو » (Diderot) ، قالوا بنوع من « الانعكاس الميكانيكى » ، كما وجه لوكاتش النقد لانعكاس الواقع عند أرسطو ، وشرح لنا موضوعية الشكل الأرسطى (*) .

والواقع أن حرص لوكاتش على نقد وتحليل تاريخ علم الجمال ، يؤكد لنا أنه فى رؤيته لعلم الجمال لا ينفصل عن تاريخ العلم ، بل هو امتداد طبيعى له ، وموقف لوكاتش هذا شبيه بموقف أرسطو من علم الجمال ، « فلا شك أن أرسطو - بصدد وضع فلسفته وآرائه فى الفن والجمال - كان يصدر فى ذلك عن تأثره بالواقع المحيط به ، فلم تكن آراءه مجرد ترديد لما قاله السابقون عليه وإنما كان يحاول تقديم تحليل علمى وتفسير للأساليب الفنية لدى علماء الفن فى عصره ، ثم كان كل ما قاله أرسطو مراجعة منه لما توصل اليه سابقه أفلاطون من نظريات وقضايا فلسفية » (١٥) ، ولذلك ، فعلى الرغم من اهتمام لوكاتش بتفسير آراء ماركس فى الفن ، إلا أنه يتميز عنه فى التأكيد على أهمية الشكل بوصفه ضرورة من ضروريات اكتمال العمل الفنى ، وأدى هذا الى تفهم لوكاتش للشكل الفنى بصورة خاصة ، حيث أفرد أهمية العنصر الذاتى فى الفن جنباً الى جنب مع العنصر الموضوعى ، وعلى الرغم من موافقة لوكاتش على أن الفن لابد أن يفهم بوصفه معبراً عن وضع اجتماعى وتاريخى لطبقة أو جماعة معينة ، إلا أن هذا لا يجعله يتصور الفن باعتباره شيئاً عارضاً ، لأن الفن ، من وجهة نظره ، يتعارض مع الأيدولوجيا بوصفه نشاطاً حراً ، لأنه إذا كان الفن يعكس المصالح الطبقيّة فقط ، لكى يكون

— See Lukács : Writer and Critic. trans. by Arthur Kohn. (★)
Merlin Press, London, p. 59.

(١٥) أمير حلمى مطر : دراسات فى الفلسفة اليونانية ، دار الثقافة ، القاهرة

١٩٨٠ ، ص ١٨٨ .

مرتبطا ببنية المجتمع الاقتصادية ، فانه يتحول الى أيديولوجيا ، أى الى مجرد ظاهرة عارضة ، لا يمكنها أن تقدم لنا غير وثيقة للاعلام التاريخي .
أى تصبح فنا سيئا على حد تعبير عالم الاجتماع المعاصر لوسيان جولدمان ،
الذى رأى « أن الفن اذا رأيناه وسيلة فحسب لفهم تطور المجتمعات ، فان
أسوأ الأعمال الفنية التى تعكس الواقع بشكل ساذج ستكون أفضل
الأعمال الفنية من وجهة نظر علماء الاجتماع » (١٦) .

ولذلك يمكن القول ان ميدان علم الجمال هو الذى يظهر لنا تمايز
رؤية لوكاتش عن عده ، لانه يبدو فيه مخلصا لتراثه الهيجلي ، ومطورا
هذا التراث ، والواقع أن النقد الذى يوجهه « أدورنو » (Adorno) الى الفكرة
السابقة التى تعتبر الفن أيديولوجيا « هى نتيجة للفصل بين الشكل
والمضمون » (١٧) ، والثنائية هنا هى التى تعزل المعنى عن المجتمع بشكل
عام ، والحقيقة أن المتأمل لأعمال لوكاتش الجمالية ولتحديده لمهمة علم
الجمال ، أنه يتجاوز النظرة الضيقة التى تحاول أن تربط الفن بأية
أيديولوجيا ، حتى لو كانت هذه الأيديولوجيا الماركسية ، لأن رؤيته لعلم
الجمال يجب أن تؤسس منهج وليس مذهبا ، وهذا يعنى أن منهجه يضع
فى اعتباره انجازات الفلاسفة الذين سبقوه ، وفى دراسة لوكاتش بعنوان
« المثل الأعلى للانسان المنسجم فى علم الجمال البورجوازي » (١٨) يقدم
لنا منهجه الجمالى ، وتظهر فيه الأبعاد الهيجلية واضحة ، فهو يبين لنا
أن الحياة كلما ازدادت قبحا وفسادا فى عالم الرأسمالية المتطورة ، فان
الأفراد يهربون الى الجمال لينقذهم من التشويه الذى أصابهم نتيجة لتقسيم
العمل ، لأن الجمال من وجهة نظر لوكاتش هو الذى يؤدى الى الانسجام
بين الانسان وذاته ، ولقد كان الانسان اليونانى منسجما ، لأنه عاش الحرية
الذاتية الواعية لذاتها وتمسك بالجواهر الأخلاقى ، لكن الانسان المعاصر
تفتته الحياة الرأسمالية المعاصرة ، ويريد أن يهرب للفن لتيخلص من الواقع
الذى يعيش فيه ، ولذلك فالانسان المعاصر يبحث عن الانسجام الداخلى
فى أعماقه الذاتية ، فيقع فى الوهم ، لأنه يفصل الفن عن جوهره الأخلاقى ،
وفصل الأخلاق عن رؤيته لتشويش الانسان نتيجة تقسيم العمل وسيادة
السلعة ، ولذلك فان الانسجام الفنى ليس مجرد انعكاس وتعبير عن الانسان

(١٦) لوسيان جولدمان ، المنهجية فى علم الاجتماع الأدبى ، ترجمة مصطفى المسناوى
دار الحداثة - بيروت ١٩٨١ - ص ٤٤ .
(١٧) الموسوعة الفرنسية العالمية ، الترجمة العربية حول مصطلح علم الجمال ،
وتاريخه ، بجلة الفكر العربى المعاصر ، تموز ١٩٨١ ، ص ١٧٩ .
(١٨) جورج لوكاتش : دراسات فى الواقعية . ترجمة نايف بلوز ، منشورات وزارة
الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٢ ص ٣ .

المنسجم ، « بل الوسيلة الرئيسية لتجاوز تمزق الانسان ، وتشوّهه ، عن طريق التقسيم الرأسمالى للعمل » (١٩) ، بل ويضحى الفن حينذاك وسيلة من وسائل الانسان للكفاح من أجل أن يستعيد انسانيته ، فأعمال بلزاك خطوة على هذا الطريق ، فالمتعة الجمالية لدى قراءة هذه الأعمال مرتبطة أيضا بالادراك المعرفى للعالم ، والبحث عن طريق لتغيير هذا العالم ، ولذلك لا يمكن رؤية هذه القضية بشكل أحادى الجانب ، بحيث لا يصبح الفن وسيلة للانعزال والوحدة ، وانما سبيلا للمشاركة الفعالة ، وبحيث تتجاوز الصياغة الفنية الاستسلام للأشكال الفنية السائدة التى تؤكد الأوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة ، وبهذا يمكن ، وفقا لرؤية لوكاتش ، أن يتحول مبدأ الصياغة الفنية الى عنصر سياسى واجتماعى .

ولذلك فان لوكاتش ينتقد كل مقولات علم الجمال القديم التى تبرر لنا عرض العالم كما هو معطى ، دون أدنى محاولة لتجاوزه أو نقده من أجل استشراف عالم جديد للانسان يحفل بقيم جديدة ، ولذلك فان فهمه لطبيعة علم الجمال مرتبط بهذه المفاهيم السابقة التى عرضناها حول الانعكاس والتعبير عن الجوهر الانسانى ، ومناهضة الظروف اللانسانية التى يعانىها البشر فى واقعهم اليومى عن طريق خلق أنماط أصيلة للانسان تنفذ الى أبعاده الكلية ، ولذلك يمكن أن نقول ان علم الجمال لدى لوكاتش يتكون خلال سعى الفن لتمثيل التجربة البشرية ، فى عملية لامتناحية من فعاليات الشكل وخلق القيم التى تكون مجتمعة فى ميدان علم الجمال .

٢ - مفهوم الجميل لدى لوكاتش :

ناقش لوكاتش مفهوم « الجميل » وهو بصدد تحليله لطبيعة الجمال الفنى ، وقاده هذا الى التمييز بين الجمال فى العمل الفنى والجمال فى الطبيعة ، ولوكاتش يخرج بحث الجمال فى الطبيعة من مجال علم الجمال ، لأنه يعتقد أن بنية العمل الفنى مختلفة عن الوجود الطبيعى ، والفنان لا يستمد رؤيته فى بحثه عن الجمال من الطبيعة ، والا كان أعظم الفنانين هو الذى يقدم فنا مماثلا للطبيعة ، وهذا يجعل من الفن صورة فوتوغرافية للطبيعة ، وليس ابداعا حقيقيا ، علاوة على أن قوانين العمل الفنى مختلفة عن قوانين الطبيعة ، فاذا أردنا أن نبحث فى الأسس التكوينية لصور ما فى الطبيعة ، وفى عمل فنى ما ، سنجد أن عناصر كل منهما مختلفة عن الآخر جد الاختلاف ، والواقع أن التمييز بين الجمال فى الفن والجمال فى الطبيعة ، يرجع الى هيكل الذى بين لنا ، بشكل تفصيلى وعلى نحو حاسم

فى موسوعة علم الجمال لديه ، الفروق الجوهرية والنسوعية بين كلا الجمالين .

والحقيقة أن لوكاتش لم يبحث فكرة « الجميل » (the Beautiful) باعتبارها بحثا منفصلا ومستقلا بذاته ، وإنما نجد هذه الفكرة فى تضاعيف تعريفه للعمل الفنى وطبيعته ، مثلما حاول أن يبين الفروق الجوهرية بين العمل الفنى والعمل الصناعى ، وذلك لكى يصل الى الجوهر الكلى لطبيعة الفن وما يميزه عن جمال الطبيعة من ناحية ، والعمل الصناعى من ناحية أخرى .

فالجمال لدى لوكاتش ليس مجرد « مقولة فلسفية » ، وإنما هو علاقة تتشكل خلال بحث الانسان عن التناغم وكفاحه ضد أشكال التشيؤ والاغتراب المترتبة على تقسيم العمل فى المجتمع الرأسمالى ، ويختلف لوكاتش بذلك عن كانط الذى يرتبط الجميل لديه بالجليل ، باعتبارهما قيما متعالية » (٢٠) ، بينما الجمال جزء من نسيج الواقع الذى يشكل الانسان ، لذلك فهو يعتبر أن الفلسفة الهيكلية - فى جوهرها - هي فلسفة جمالية لأنها تحرص على عرض الواقع الانسانى بشكل موضوعى ، وإذا أردنا أن ندرس تأثير فهم الجميل لدى لوكاتش على فلسفته العامة سنجد أن الدور البارز الذى يوليه لوكاتش للخيال ليس فى تشكيل العمل الفنى ، بل فى تعديل النظرية السياسية ، حتى يضجى الوعي الفنى بدىلا ، وتصحيحا للنتائج العملية ، هذا فى مقابل الوعي الطبقي حين كان يصدد مناقشة التشيؤ ووعي البروليتاريا .

وهذه النظرة للجمال تظهر لنا أيضا فى تحليله لأعمال الكاتب فلووير حيث يوضح لوكاتش أن « الجمال لدى فلووير هو المبدأ الشكلي الخالص للانتقاء البلاغى ، والتصويرى للكلمات (٢١) ، وهكذا يعرض لنا أحد معانى الجمال حيث يكون الجمال هو مبدأ فنى فرض من الخارج على الحياة ، بينما لوكاتش يريد له أن يكون وسط الممارسة العملية ، ولذلك فهو يعتبر أنه من المتعذر أن يكون هناك كاتب أصيل يتخلى كلية عن الجمال ، ولكن الجمال ليس شيئا غريبا عن حالة الحياة ، ويمكن أن نوضح الجمال - عند لوكاتش - بشكل آخر ، فنقول ان الجمال لديه هو علاقة التناغم بين الانسان والعالم ، ولذلك ففى أوقات الأزمة والانشقاق بين الانسان والعالم يهرع الانسان الى الجمال ليستعيد توازنه الروحى .

— S. Mitchell : Lukács's Concept of the Beautiful "Parkinson Book", p. 221. (٢٠)

(٢١) لوكاتش : دراسات فى الواقعية الاوربية ، ترجمة أمير أسكندر ، ص ١٤٨ .

فالجمل لدى لوكاتش قيمة معرفية أيضا ، لأنه يضحى وسيلة لادراك العالم المحيط بالإنسان ، وللادراك كليته أيضا ، ولا بد لتحديد مفهوم الجميل عند لوكاتش أن نقارنه بمفهوم الجميل لدى هيغل ، فالجميل لديه هو الذى يعبر عن الفكرة ، لأن الفن لديه هو تكشف الروح فى المستوى الحسى ، بينما الدين هو تكشف الروح فى مستوى آخر وبينما تكون الفلسفة هى تكشف الروح فى مرحلة الوعى الموضوعى ، حيث تدرك الروح ذاتها وتتطابق مع الموضوع ، فالفن لديه هو مرحلة بدائية لوعى الروح بذاتها تتجاوزها الى مرحلة أعلى ، وإذا كان ديدرو يرى أن الجمال الطبيعى أسمى من الجمال الفنى ، فإنه كان ينطلق من تقديره للطبيعة ، بينما كان كل من كانط وشيلر يرى أن الجمال نسبى وأن متأمله هو مبتدعه ، أما هيغل فإنه لجأ الى اللانهاى فى تصويره للجمال ، وأعطى القدرة للمخيلة الانسانية فى التعبير عن الروح فى تكاملها عن طريق التعبير الحسى ، وهذا يعنى أن هيغل يرى فى الجميل هذا المعنى الذى يتجاوز الواقع ، ويرتبط لديه بمفهوم الجمال المطلق .

أما لوكاتش (الذى يتفق معه تشيرنيسفسكى (*)) الذى يدين لوكاتش له بكثير من أفكاره حول مفهوم الجميل (« فىرى أن الجميل ليس من اختراع المخيلة الفنية فحسب وإنما الجمال الفنى يعكس ما هو جميل فى الواقع الحى الموضوعى » (٢٢) ، وهذا يعنى أن لوكاتش يبحث عن الجميل فيما هو موجود ، وليس من اختراع الذات الانسانية كما كان كانط يعتقد أو فى تجاوز الواقع المحسوس كما يعتقد هيغل .

وإذا كان هيغل قد قصر موضوع الفن على الجمال ، وعلى كشف الفكرة ، فإن لوكاتش طلب الى الفن أن يهتم بكل ما يمس الإنسان من صراعات وآلام ، نتيجة للواقع اليومى الذى يعيشه الإنسان ، ولذلك يمكن تعريف الجميل وفقا لهذا المعنى السابق بأنه حالة خاصة ، وشكل فريد

(*) نيقولاى تشيرنيسفسكى (١٨٢٨ - ١٨٨٩) (N. Chernyshevsky) مفكر ونقاد روسى ، تعتبر أعماله تكملة لأعمال بيلنسكى (١٨١٤ - ١٨٤٨) فى النظرية المادية فى الفن ، وله رسالة بعنوان « الفن وعلاقته بالواقع سنة ١٨٥٥ » ، وله كثير من الكتابات التى ينتقد فيها علم الجمال المثالى ، وعارض تعريف هيغل لجميل بأنه شيء يخلقه خيالنا خلقا ، ولا يوجد فى الواقع ، وعارض نظريته المثالية فى المعرفة ، وقابلها بتحليل مادى للفن باعتباره وسيلة من وسائل المعرفة ، ومن أهم مؤلفاته « دراسات عن عصر جوجوك فى الأدب الروسى (١٨٥٥) » ، و « المبدأ الانثروبولوجى فى الفلسفة (١٨٦٠) » ، وطبيعة المعرفة الانسانية (٢٨٨٥) ، وله روايتان أدبيتان هما « ما العمل ؟ » و « برولوج » (١٨٦٩) .

— S. Mitchell : Lukács's Concept of Beautiful, p. 227. (٢٢)

للتأمل الجمالى وتكوينه ، محتمل فقط فى ظل ظروف اجتماعية وتاريخية ملائمة للغاية ، لأن لوكاتش يعتقد أن النظام الرأسمالى كنظام اجتماعى يحارب الفن بطبيعته ، ولا يساعد على خلق الجميل .

ويتضح لنا أن الجمال لدى لوكاتش ليس مقولة فى الفن فحسب ، وإنما مقولة مركزية للحياة والفن معا ، وارتباط وجوده فى الحياة ، يؤسس وجوده فى الفن ، بمعنى أن الفن لديه يرتبط بالحياة كما يوضح لنا تشيرنيشفسكى فى دراسته « الفن وعلاقته بالواقع » بقوله « ان هذا التعريف « الجمال هو الحياة » يفسر لنا كما يبدو بشكل مرض ، جميع الحالات التى توقظ فىنا الاحساس بالجمال ، فالكائن يبدو لنا جميلا عندما نرى الحياة تثبدى فيه كما نتصورها نحن ، والشئ يبدو جميلا حينما يذكرنا بالحياة » (٢٣) .

وهكذا فإن مفهوم الجميل ليس مرتبطا .بمعنى واحد فقط فى مجال الفن ، ولكنه مرتبط بالحياة أيضا ، بمعنى أن الجمال أعم من الفن ، لأنه بجانب قنيتة يحتوى التعبير عن الواقع أيضا ، وكما سيتبين لنا فى عرض وظيفة الفن عند لوكاتش سيتضح لنا الى أى مدى يربط لوكاتش بين الفن والحقيقة والمعرفة الأخلاقية ، بحيث نجد أن الجميل يحتوى هذه الأشياء مجتمعة ، ولذلك فانه من نافلة القول ان « نشرح رفض لوكاتش لنظرية اللعب لدى شيللر » (٢٤) اذ انتقد لوكاتش هذه النظرية . ولقد سبق أن أشرنا الى هذا ، لكن يمكن أن نحدد مفهوم الجمال عند لوكاتش ، بعد ما سبق ، فالجمال لديه يوجد فى الواقع وجودا موضوعيا ، وهو يوجد فى الطبيعة ، كما يوجد فى المجتمع ، لكن وجود الجمال فى المجتمع غير جاهز لادراك البشر ، وإنما عليهم أن يصنعوه ، فيتبدى فى حياتهم الروحية والفنية والأخلاقية ، وهذا يعنى أن الجميل له وجود مستقل عن الوعى ، وليس فى صنعه ، ويرتبط الوعى بالجميل ، بمقدار المعرفة التى يبذلها الانسان من أجل ادراك واقعه ، ومحاولة تغييره لهذا الواقع ، ومن هنا يجب أن نشير الى نقطة هامة ، وهى أنه اذا كانت معرفتنا بالعالم المحيط بنا لا يمكن أن تتطابق معه تطابقا تاما ، لأن الصور التى نكونها فى عقولنا عن هذا العالم ليست هى فى الواقع نفسه ، فان معيار صحة المعرفة هنا تقوم على دورنا فى البحث عن جوهر الموجودات التى تحيط بنا فى العالم ، والفن كوسيلة من وسائل المعرفة لدى لوكاتش ، لابد أن يرتبط بالتعبير

(٢٣) كارل ماركس : الأدب والفن فى الاشتراكية ، مرجع مذكور ، الترجمة العربية ،

(٢٤) انظر جورج لوكاتش ، دراسات فى الواقعية ، ترجمة نايف بلوز مر ، ٩ .

عن الجوهري والكلبي حتى تكون المعرفة المتضمنة فيه صحيحة ، لأن الأشياء الموجودة في العالم مستقلة عن الوعي استقلالا موضوعيا ، ومن ثم فإن دور الوعي في المعرفة يكمن في البحث عن الكليات التي تكون أسس الواقع ، وهذا يقودنا إلى الحديث عن التناسب كمقولة جمالية ، ينتظم من خلالها مفهوم الجميل لدى لوكاتش ، فالعلاقة هنا بين جوهر الواقع الموضوعي ، وجوهره المتمثل في الفن تقوم على أساس التناسب الذي يقف موقفا وسطا بينهما ، وهذا مستمد من أرسطو الذي كان ينظر للتناسب باعتباره قيمة أخلاقية ، فكل فعل أخلاقي لدى أرسطو يرتبط بالاعتدال والتوسط بين التفریط والافراط .

وإذا كان الجميل لدى لوكاتش ، في حقيقته ، هو العلاقة الجمالية التي تنشأ بين الإنسان وواقعه ، فما هي خصائص هذه العلاقة حتى يمكن أن تتوصل إلى تحديد أكثر لماهية الجمال لديه ؟ فعلى الرغم من أن صلة الإنسان بواقعه لها خصائص فردية وذاتية ، واجتماعية أيضا ، بمعنى أن كيفية تعامل الفرد مع واقعه تعكس لنا لونا من المعرفة يؤثر في تكوين المثل الأعلى الجمال لدى الفرد ، وإذا كان لوكاتش قد أوضح لنا أن الفن جزء من البناء الفوقي الذي يتأثر بالقاعدة المادية للمجتمع ، وبالتالي فهو يخضع لما تخضع له سائر الأبنية الثقافية التي يتكون منها البناء الفوقي ، فإن العلاقة الجمالية تتميز عن غيرها بطابع نوعي يتيح لها قدرا من الاستقلال ، فنستطيع من خلال الفن ادراك التناقضات المختلفة التي يحفل بها المجتمع ، نتيجة لاهتمام الفن برصد التناغم والتضاد بين مظاهر السلوك الانساني المختلفة ، وما يتبدى خلالها من أعراف وقيم وقوانين . ولذلك يمكن القول ان الفن ، وهو يشارك في تكوين البناء الثقافي لأمة ما يؤثر ويتأثر بهذا البناء ، ويشارك في تغييره .

د ان طبيعة العلاقة الجمالية تحاول دوما الافلات من أسر التحديد الاجتماعي للعلاقات المادية ، ومن ثم فإنها تكشف العلاقات وتساعد على تغييرها ، بمعنى أن الفنان الذي يجسد الاغتراب في المجتمع المعاصر ، يحاول من خلال كشفه لعناصر هذا الاغتراب تجاوزه ، رغم أنه ينتمي إلى المجتمع الذي يساهم في تأكيد الاغتراب (٢٥) ، ولقد ضرب لنا لوكاتش مثالا على ذلك من خلال توماس مان الكاتب الألماني ، الذي يصور تناقضات المجتمع الرأسمالي المعاصر ، بحس من يتأثر بالعلاقات الاجتماعية القائمة في المجتمع وهو في نفس الوقت يكشف هذا المجتمع ، ويؤثر فيه .

(٢٥) جورج لوكاتش ، توماس مان ، ترجمة كميل قيصر داغر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ٢٥ .

وهنا نقطة هامة لابد من الإشارة إليها ونحن بصدد تحليل مفهوم الجميل لدى لوكاتش ، وهي عن مدى ارتباطه الجمال بالمنفعة عند لوكاتش ، يرى لوكاتش أن الجميل لا يتناقض مع النافع ، تناقضا تاما ، فعلى الرغم من أن الفنان لا تحركه دوافع نفعية ، وإنما يتميز نشاطه عن سائر الأنشطة الانسانية بكونه حرا ، إلا أن الجميل يتضمن النافع بالضرورة ، لأن العمل الفني يجلب لدى مبدعه نفعاً مباشراً في تحقيق ذاته ، حيث يرى فيه قدرته على الخلق وطاقته الإبداعية ، ويرتبط لدى المتلقي بهذا الشعور المفعم بالمتعة الروحية التي تساعد المتلقي على ادراك واقعه ، فالجميل مرتبط هنا بالحقيقة ، والمعرفة والأخلاق كما أوضحنا فيما سبق ، وفي شرح لوكاتش لوظيفة الفن تأكيد على الطبيعة النفعية للفن ، لكن الطابع النفعي للفن يختلف عن مدار التطور الانساني لأساليب العمل ، فالعمل في البداية كان مرتبطا بحاجات معيشية وبيولوجية ، وحين تطور المجتمع الانساني ، صار العمل الانساني هو التاريخ الاجتماعي للبشرية ، ولم يعد العمل تعبيرا عن مطالب محدودة ، وإنما أصبح نشاطا خلافا مرتبطا بنسيج حياة الوجود البشري ، وتطور الفن مرتبطا بتطور العمل ذاته ، فالجميل ارتبط بنشوء حاجات انسانية وروحية جديدة لم تكن موجودة ، لكن الطابع النفعي للجميل لا يزال موجودا ، بصورة أخرى ، لأن الفن يعطينا - على الأقل - نوعا خاصا من المعرفة ، يساعد في الوصول الى واقع نفسي وروحي واجتماعي ، أكثر كمالا وتناغما .

بناء على ما سبق ، يتبين لنا مفهوم الجميل لدى جورج لوكاتش ، وفيه تتضح رؤية لوكاتش الجدلية للجميل ، وأهم سمات الجميل ، في هذا المعنى ، هي سمة التنااسب ، لأنها سمة مرتبطة بجدل الشكل والمضمون ، والفنان الذي يستطيع أن يدمج الشكل والمضمون في وحدة واحدة بحيث لا تكاد نميز أحدهما عن الآخر ، يكون قد قدم فنا جميلا ، لأنه يعكس لنا الحياة بشكل صاف .

ولقد أوضحنا أبعاد الجمال ، لدى لوكاتش ، المتمثل في رؤيته للفن من حيث هو نشاط انساني له جوانبه المعرفية والوجودية ، وبقي أن نشير الى أن معظم ملاحظاته التطبيقية حول مفهوم الجميل كانت مأخوذة في قسمها الأكبر من الدراما أو الرواية ، وبدرجة أقل من الشعر الملحمي أو الغنائي ، وأحيانا من الرسم الزيتي ، أو من النحت ، أما الأمثلة المأخوذة من الموسيقى فهي شبه معدومة (*) ، فنحن لا نذكر له إشارة الى قطعة موسيقية ، وإنما

(*) هناك مثال واحد عن النقد الموسيقي أورده لوكاتش في كتابه معنى الواقعية المعاصرة ص ٤٤ من الترجمة العربية ، وفيه يعرض لنص مقتبس من ثيودور أدورنو في كتابه =

أغلب أمثلته يوردها لنا من الرواية والدراما ، وفي نهاية هذا الفصل سنفصل رؤيته عن « السينما والشعر » ، وهذه الرؤية نجدها في دراسة له تحمل هذا العنوان ، ويقارن فيها بين الدراما والسينما .

وأعتقد أن مفهوم الجميل لديه يرتبط بأنواع الفنون التي ذكرها ، لأنه يفسر لنا اهتمامه بالنثر ، بالدرجة الأولى ، على أساس علاقة الفرد بالمجتمع ، والقضية التي تثار هنا ترتبط بمدى تعبير لوكاتش عن الجمال في الموسيقى ، وفي الفنون البصرية ، كما ترتبط بمدى صلاحية رؤية لوكاتش لدراسة جماليات الموسيقى والفن التشكيلي ، بالطبع هناك وحدة في الفنون بشكل عام ، لكن هذه الوحدة مرتبطة بقدر كبير من التجريد ، وأعتقد أن مناقشة لوكاتش للجميل بهذا الشكل ، كان مرتبطا باهتماماته النقدية على مستوى الأدب الروائي ، كما أعقتد - وقد آكون مخطئا - أن لوكاتش يخلط في كثير من الأحيان بين نظرية الأدب وهو ما يمثل الفكر النقدي وبين علم الجمال ، وأنه أيضا لا يميز بين النقد الأدبي ونظرية الأدب ، ولذلك فإن كتبه النقدية تمتليء بشروح جمالية حول علاقة الفن بالتقسيم ، الرأسمالى للعمل على سبيل المثال ، وكتابه (في الرواية التاريخية) هو تحليل نقدي لأشكال الرواية التاريخية ، ولذا ، فمن يحاول أن يلتمس مفهوما محددا للجمال لدى لوكاتش ، فلن يجده بنفس درجة التحديد ، كما هو الأمر (التي يجده بها) عند كانط أو هيجل ، لأن لوكاتش يرى الجمال أعم من الفن ، كما سبق وأوضحنا .

٢ - الانعكاس (*) في العمل الفني :

الانعكاس هو المقولة الرئيسية في مجمل أعمال لوكاتش الجمالية ، بل وتعتبر نظريته في الانعكاس الجمالي هي الاسهام الحقيقي الذي قدمه

= « في شيخوخة الموسيقى الحديثة » الذي يلوم فيه الموسيقى المعاصرة عدم ارتباطها بالحقيقة وتجربة القلق التي صاحبت الموسيقى العظيمة .

(*) كثيرا ما استخدم مفهوم الانعكاس في التراث الفلسفي ، لكنه كان يتخذ مضمونا مختلفا تبعا لاختلاف المذاهب الفلسفية ، فعند جون لوك نجد مفهوم الانعكاس على أنه مصدر المعرفة الخاصة ، أما عند ليبتز ، فلا يعنى أن الإنكار هي انعكاس للاطباعات التي تتلقاها من الخارج ، والانعكاس عند هيجل هو انعكاس قيادي في الآخر مثل انعكاس جوهر الشيء في ظاهره ولكن الفلسفة المادية ، الماركسية خصوصا ، هي التي اهتمت بمفهوم الانعكاس فأعطته أبعادا جديدة ، فهو في هذه الفلسفة مفهوم أساسى في مبحث المعرفة لديها ، وهي تفرق بين نوعين من الانعكاس ، النوع الأول هو الانعكاس النفسى السيكلوجى الذى ينشأ نتيجة لفعل الموضوعات على الأخيرة العاكسة في الحيوانات والانسان ، والنوع الثانى هو الصفة العامة للانعكاس الكامنة في كل مادة ، ويعتبر النوع الثانى هو الشرط المسبق للنوع الأول .

فى علم الجمال ، وقد أوضحها فى كثير من مؤلفاته ، لكننا نلتقى بها بشكل خاص ، فى مجموعة المقالات التى تحمل عنوان « الكاتب والناقد » (Writer and Critic) وفى دراسته عن انجازات ماركس وانجلز فى علم الجمال (Marx and Engels on Aesthetics) حيث موضع فهمه الحقيقى للانعكاس ، ولوكاتش يرجع بنظرية الانعكاس الى أفلاطون وأرسطو. ويتوقف لدى أرسطو وقفة أطول ، يحاول أن يشرح الشكل الفنى كما يتبدى ، لدى أرسطو ، طبقا لرؤيته فى الانعكاس ، ولا يتوقف الأمر عند استعراضه لمفاهيم الفكر اليونانى عن الانعكاس ، وإنما يرجع الى نظرية الانعكاس كما تتبدى عند جماليى القرن الثامن عشر ، مثل هرذر ، وعند الوضعيين القرن التاسع عشر ، حيث يصبح الأدب انعكاسا للمجتمعات بأسرها ، لكن هذه الوقفات كان يعوزها أنها لم تربط الأعمال الأدبية بدورها فى الواقع الاجتماعى ، وبخلفيتها الاجتماعية والاقتصادية ، ويعتقد لوكاتش أن ماركس هو الذى أوصل نظرية الانعكاس الى كمالها الديالكتيكى « بمعنى أنه قدم تصورا جليا صحيحا للعلاقة بين الكينونة والوعى ، كما يعتقد لوكاتش أن الأدب الواقعى هو الذى يعكس لنا نظرية الانعكاس بشكل صحيح » (٢٦) .

فالأدب العظيم ، فى رأيه ، هو الأدب الواقعى الذى يعكس لنا العالم بشكل موضوعى ، لكن كيف يتم الانعكاس فى الأدب ؟ يعتقد لوكاتش أن الوسيط بين الأدب والمجتمع هو الكاتب ، لأن العملية الإبداعية فى الأدب ليست خلقا عفويا ، وإنما الأمر يرتبط بالمقاصد الواعية للكاتب ، ودور النقد عندئذ هو تفسير العلاقة بين مقاصد الكاتب الواعية والعمل الفنى بعد أن اكتمل ، وعلى ذلك فالانعكاس فى الأدب هو انعكاس قصدى من قبل الكاتب ، لأن موضوعية الانعكاس ترتبط بموقف الكاتب إزاء تطور المجتمع ، ولذلك فإن الأعمال الأدبية التى يقدمها الكاتب عن المجتمع لا تكون موضوعية الا اذا كان اختياره جيدا ، بمعنى أنه حول المادة الجزئية لديه

٢٥ لكنه يمكن القول ان مفهوم الانعكاس فى تاريخ الفلسفة قد استخدم فى التعبير عن الفعل الادراكى للانسان ، وتعتبر الفلسفة الماركسية ان أهمية أى فكر تكمن فى مقدار انعكاسه للواقع الموضوعى ، ولذلك يقول لينين « ان المعرفة لا يمكن أن تكون نافعة للانسان فى الممارسة العملية .. الا اذا عكست الواقع الموضوعى المستقبلى عن الانسان » .

انظر فى هذا روجيه جارودى : النظرية المادية للمعرفة - ص ٣٥٨ .

والموسوعة الفلسفية - مرجع مذكور - ص ٦١ .

— Lukács : Writer and Critic, pp. 62-63.

(٢٦)

من خلال العمل الفني الى مادة نموذجية ، تعكس الجوهر الكلي للانسان
فى علاقته بالعالم المحيط به .

ورؤية لو كاتش حول قصدية الكاتب تتفق مع رؤية جان بول سارتر
فى كتابه « ما الأدب » ، حين يفرق بين الشعر والنثر ، على أساس ان
النثر ، بما فيه الرواية ، يعكس موقفا قصديا من الكاتب ازاء القضايا
التي يحفل بها العالم ، وقد ربط سارتر بين موقف الكاتب ومقاصده ، وبين
التزامه بقضايا العصر الذى يعيش فيه .

وفى الواقع نجد أن مفهوم الالتزام الذى قدمه سارتر حول موقف
الكاتب يعكس التزاما على المستوى الأخلاقى ، وهذا ما نجده أيضا لدى
لو كاتش ، حيث يصبح على موقف الكاتب من تطور المجتمع دلالة أخلاقية ،
ولذلك فهو حين يتحدث عن الكاتب يتحدث عنه بلهجة أخلاقية فيقول فى
كتابه (دراسات فى الواقعية الأوروبية) :

« وما يجعل بلزاك رجلا عظيما هو الصدق العنيد الذى
صور به الواقع حتى ولو تناقض هذا الواقع مع آرائه وآماله
ورغباته الشخصية . فلو كان بلزاك قد نجح فى أن يخدع
نفسه ، بحيث تستغرقه خيالاته المثالية بدلا من الوقائع ولو
كان قدم لنا واقعا ليس الا مجرد أفكاره ورغباته الخاصة ،
لما استحق أن يكون موضع اهتمام من أحد » (٢٧) .

فهذا الحديث عن بلزاك ليس حديثا نقديا أو جماليا : بقدر ما هو
حديث أخلاقى يدور حول خداع الانسان لنفسه أو اتساقه مع نفسه ،
ولكن على الرغم من هذا الجانب الأخلاقى فى رؤية لو كاتش للكاتب ، حتى
وهو يفتى على الجوانب الجمالية ، الا أن تحمسه لبلزاك يعطى لنا مفهوما
متميزا للانعكاس ، لأن نقده لزولا ، يعنى أنه ضد المدرسة الطبيعية فى
الفن ، التى نحرص على تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا ، لأن زولا
منذ اتخذ من رسالة كلود برنارد فى الطب المثل الأعلى للفن ، وهو يقدم
النموذج الطبيعى للفنان الذى يحرص على نقل حروفيات الواقع كما هو ؛
بينما عمد بلزاك الى تصوير الجوهر الكلي للواقع الاجتماعى من خلال
شخصيات تعكس لنا ، من خلال خصوصيتها الفريدة ، الجوانب الكلية
لنفس الانسانية ، ورغم ميل بلزاك نحو طبقة الاجتماعية ، الا أنه نجح
فى رصد انهيائها .

(٢٧) جورج لو كاتش : دراسات فى الواقعية الأوروبية ، ترجمة أمير اسكندر ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٤٤ .

وهذا المثال السابق يوضح لنا مفهوم الانعكاس لدى لوكاتش . « فهو يفرق بين الانعكاس الآلى ، والانعكاس الواقعي ، فالانعكاس الآلى يقودنا الى النزعة الطبيعية وهي نزعة معادية للفن وهذا هو سبب هجومه السابق على زولا ، بينما الانعكاس الحقيقي لديه هو الذي يعرض لنا الأشياء الواقعية ، بمعنى أنه يعكس لنا الطبيعة الجوهرية للإنسان » (٢٨) ، ولا يعكس لنا الجزئيات التفصيلية للطبيعة ، وهذا يقودنا أيضا الى تفرقه بين الانعكاس في العلم ، والانعكاس في الفن ، فالانعكاس في العلم ، يهتم بالجزئيات ويحللها الى عناصرها ، من أجل الوصول الى القوانين العلمية التي تتحكم في الظاهرة ، ولذلك فالانعكاس في العلم تجريدي ، لأنه لا يهتم بالظاهرة لذاتها ، بل باعتبارها تعبيرا عن الوحدات المتكررة من نفس الظاهرة ، بينما الانعكاس في الفن هو عيني تشخيصي ، فهو لا يسعى الى تجرييد الظاهرة من خصوصيتها ، بل انه يتخذ من خصوصيتها وسيلة للتعبير عن الكل ، وعلى هذا ، فالانعكاس في العلم مرتبط بغيره من العلوم . بينما الانعكاس في الفن ، يخلق لنا عالما مستقلا بذاته ، يمكن تفسيره دون اللجوء الى أشياء خارجة عنه ، فالعلم يحتاج لغيره ، بينما الفن مكتف بذاته ، فالانعكاس الفني لدى لوكاتش هو تصوير تناقضات الواقع تصويرا أميناً ، والفن لا يبحث عن حلول للواقع مثل ما يفعل العلم ، يجسد الفنان رؤاه فيما يطلق عليه لوكاتش « بالنمط أو النموذج » (The Type) الذي سوف نحلله في الفصل القادم .

والواقع أن الفرق بين العلم والفن واضح ، لأن العلم بناء من خلال المفاهيم ، بينما الفن هو بناء بالتشخيص والتجسيد ، والعالم الفني هو كون صغير مناظر للكون الكبير ، نتيجة لاكتفاء العمل الفني بذاته عما سواه ، ولوكاتش يفسر لنا ظاهرة اكتفاء العمل الفني بذاته نتيجة لانعكاس الحياة بكل صيورتها في العمل الفني ، وهذا ينقلنا الى نقطة هامة في قضية الانعكاس وهي ، أن الفنان الحقيقي - وهو يعكس الواقع - ينحاز الى جانب جزئيات معينة يختارها ليخلق منها عالماً الغنى ، فكيف يكون انعكاسه هذا موضوعياً ؟ ويجيب لوكاتش عن هذا السؤال في مقالته بعنوان « الفن والحقيقة الموضوعية » (٢٩) ، التي سبق الإشارة اليها ، بأن الموضوعية في الفن لا تعني الموضوعية السكونية الصارمة ، وإنما الموضوعية هنا بمعناها الجلي ، أي أن ذات الكاتب تؤثر في اختياراته في تشكيل العمل الفني وصورته النهائية ، والفنان لا تحركه قوانين.

(٢٨) مجاهد عبد المنعم مجاهد ، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، ص ١٤٦ .

— Lukács : Writer and Critic , pp 3.4-77.

(٢٩)

خاصة ، وانما الكتابة لديه وسيلة للكشف عن القوانين الخاصة للواقع ، ان العمل الابداعي هو في حقيقته ممارسة تتحد بالنظرية فتعكس لنا حركة التاريخ ، فالموضوعية في العمل الفني تعني ، هنا ، تصوير كلية الواقع الانساني بكل تناقضاته ، وأيضا تعني العثور على النمط المناسب الذي يعكس جدل الخاص والعام ، الجزء والكل ، ولذلك فالموضوعية لديه مرتبطة بمقولة الكلية ، لأنه ليس من المهم أن يصور الكاتب الواقع تصويرا صحيحا ، وانما المهم أن يستوعب كلية هذا الواقع ، لأنه لن يقترب من الموضوعية ، الا اذا استوعب الانعكاس الصحيح للكلمة في الفن ، والفنان في عملية الانعكاس غير مطالب بتقديم مصادر أعماله الابداعية ، التي قد تكون من خياله الخاص ، أو من ملاحظاته في الحياة ، أو من تجربته المباشرة ، أو غير المباشرة ، وهذا يعني أن الفنان ، في عملية الابداع الفني ، يعيد صياغة الواقع من أجل الكشف عن الجوانب الجوهرية والكلمية فيه من خلال اختياره الحر .

من الأمثلة التي يقدمها لنا لوكاتش حول الانعكاس في الفن تحليله لأعمال دوستوفسكي ، حيث يرى أنها انعكاس لديناميكية روسيا في القرن التاسع عشر ، باشتغالها على كلمة ، المجتمع الروسي ، وتعبيرها عن الازمة العميقة التي كانت تجتاح الانسان ، فدستوفسكي بتعارضه مع تولستوي الذي كانت اهتماماته منصبية على عالم الفلاحين ، يصف بؤس المدن ، وبؤس القهورين ، وهو اذ يرصد هذا ، فإنه في الوقت نفسه يرسم لنا صورة الصيرورة التي تعكس تفكك روسيا القديمة نفسها . كما يرسم بذور بعثها . في بؤس المدن (٣٠) ، يل ان لوكاتش يقارن أيضا بين « رسكولنيكوف » بطل رواية « الجريمة والعقاب » لديستوفسكي ، « براستينيك » بطل رواية « الكوميديا الانسانية » لبيلزاك . ويرى أن دوستوفسكي قد فعل ما فعله بيلزاك عن وعي وقصد ، لأن دوستوفسكي قد أعجب ببيلزاك وترجم له رواية (أوجيني جراند) إلى اللغة الروسية .

ويصل لوكاتش إلى أن أهمية دوستوفسكي تتجسد في قدرته على تصوير النفس الانسانية ، وهذه هي المشكلة الرئيسية التي كانت تشغل العالم البورجوازي في القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتي كانت تحاول اكتشاف الذات الانسانية والقيام بتجارب لفهم ما تحتويه ، وذلك من أجل معرفة الذات الانسانية معرفة نهائية وبكل أعماقها .

(٣٠) رينيه ويليك (محرر) دوستوفسكي ص ص ٢٣٩ ، ٢٤٢ ترجمة نجيب المانع ، المكتبة المصرية . بيروت ١٩٦٧ . يحوى هذا الكتاب دراسة لوكاتش عن دوستوفسكي من ص ٢٣٧ إلى ٢٥٨ وعن جزء من كتابه عن (الواقعية الروسية في أدب العالم ، وكتبها لوكاتش سنة ١٩٤٣) .

والواقع أن قضية الانعكاس فى الفن التى يطرحها لوكاتش هى نفس قضية المحاكاة عند أرسطو ، المحاكاة فى الفن لديه ليست محاكاة للجمال المثالى كما يقول أفلاطون ، أو كما يعتقد هيجل أن الفن تكشف للروح فى المستوى الحسى ، فانما هى محاكاة للحياة الانسانية وللواقع بكل ما فيه من خير وشر ، ونقص وقبح ، أى هى تعبير عن الجانب الكلى فى الحياة الانسانية ، ويصبح بهذا أرسطو مصدرا رئيسيا من مصادر الانعكاس الجمالى لدى لوكاتش ، لأن أرسطو لم يقف عند هذا الحد ، وانما ذهب الى حد اعتبار الفن تجسيما لواقع أكثر رقيما ، وإذا كان التاريخ مهتم بالحوادث الجزئية ، فان الشاعر ، من وجهة نظر أرسطو ، يهتم بما هو عام ، وبما يمكن أن يحدث ، وبذلك فرق أرسطو بين الممكن والمحتمل ، وهى التفرقة التى طرحها لنا هيجل فيما بعد وأطلق عليها الامكانية المجردة ، والامكانية الممكنة بهذا المعنى أكثر ثراء من الحياة نفسها ، ولقد ميز أرسطو بين المحاكاة والتقليد الآلى ، لأنه رفض التقليد الأعمى للطبيعة ، وهذا يعنى أنه قد ميز بين التصوير الحقيقى للواقع الذى تطور فيما بعد فى مفهوم الانعكاس ، وبين التقليد الطبيعى للمفردات الجزئية فى الطبيعة الذى تطور فيما بعد فى النزعة الطبيعية التى تحرص على تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا .

وأعتقد أن التفرقة التى قدمها أرسطو ، هى التفرقة نفسها التى قدمها لوكاتش حين ميز بين الانعكاس الجمالى والانعكاس الآلى ، ورفض على أساسها النزعة الطبيعية فى الفن ، لأن الفن والطبيعة لا يمكن أن يكونا شيئا واحدا ، وهذا يبين لنا أن فكرة الانعكاس تعود فى الأدب الى أصول قديمة ، لكن يمكن أن نميز بين المحاكاة عند أرسطو والانعكاس عند لوكاتش على أساس أن المحاكاة ارتبطت فى تاريخ النقد الأدبى بأنها النسخ الحرفى للطبيعة ، وهذا مناف للحقيقة ، لأن أرسطو فى تعبيره عن الحقيقة التى يريد الفن أن يعبر عنها كان يقصد الحقيقة الكلية والمقنعة عقليا ، وليسست المجردة التى لا يقبلها العقل ، بمعنى أنه إذا كان أمام الفنان اختيارات بين حدث ممكن حدوثه ولكن لا يقبله العقل ، وحدث آخر يستحيل حدوثه ولكن يقبله العقل ، فانه يفضل اختيار المستحيل الذى يقبله العقل على الممكن الذى لا يقبله العقل (٣١) ، والواقع أن لوكاتش مثل أرسطو قد اهتم أيضا بالاختيارات التى تواجه الفنان ازاء اختيار مادته التى تتكون منها أعماله الروائية ، ولذلك فهو قد حدد لنا أن اختيارات الكاتب مرتبطة

(٣١) أرسطو : « فن الشعر » ترجمة الدكتور محمد شكرى عياد ، المكتبة العربية ، القاهرة ١٩٦٧ ، انظر المقدمة و ص ٤٠ - ٤٥ .

برؤية الكاتب أو المنظور الذى ينظر من خلاله للواقع (٣٢) ، ويعنى لوكاتش بذلك آراء الكاتب الواعية فى الحياة ومشاكل عصره ، وفهمه لهذه الأشياء وتصويرها فى أعماله ، لذلك فهو يقول :

« ان المنظور فى أى عمل فنى بالغ الأهمية ، فهو يحدد الاتجاه والمحتوى ، ويجمع خيوط السرد ، ويمكن الفنان من أن يختار بين المهم والسطحي ، بين القاطع البات وبين الحدثنى فالإتجاه الذى تتطور فيه الشخصيات يحدده المنظور ، متوصف فقط تلك الملامح المهمة فى تطورها ، (٣٣) » .

والواقع أن لوكاتش يهتم أيضا بموقف « جوته » من الفن فى كتابه (جوته وعصره) (٣٤) ، الذى يحلل فيه رفض جوته للنزعة الطبيعية فى الفن وسخريته الشهيرة من الأسطورة القديمة عن الرسام زينكسيس الذى صور الكروم تصويرا معائلا تماما للكروم الحقيقى ، حتى حطت عليه العصافير تنقر حباته ، ولكن هذا العمل من وجهة نظر جوته ، تنقصه الحقيقة الفنية التى هى أهم سمة من سمات الجمال ، وينقصه أيضا الأسلوب الجمالى الذى يستند الى أسس ثابتة وعميقة من المعرفة ، الى جوهر الأشياء ذاتها التى نريد أن نتعرف عليها ، ان الفنان لدى جوته هو الذى يسعى الى الأشياء الكلية ليصورها فى أعماله ، وهذا أيضا يمثل لنا مصدر من مصادر الانعكاس لدى لوكاتش . لكن يبرز هنا سؤال عن مدى الاسهام الحقيقى الذى قدمه لوكاتش لنظرية الانعكاس ، اذا كانت هذه الأصول وهذه النظرية تمتد الى أرسطو .

والواقع أن لوكاتش لم يستمد نظريته بشكل مباشر ، من أرسطو « أوتين » (*) وانما حاول تطبيق نظرية الانعكاس فى الفن ، بعد دراستنا فى مجال المعرفة بشكل عام ، اذ كان يعتقد أن كل تصور فى الواقع ليس الا انعكاسا فى الوعي لهذا العالم الذى يوجد مستقلا عنه ، وهذه الحقيقة للعلاقة بين استقلال العالم الموضوعى عن الوعي ، هى التى حاول لوكاتش تطبيقها ، بمعنى أن الانعكاس الفنى هو انعكاس نوعى داخل نظرية الانعكاس العامة ، وهذا واضح فى المادية الجدلية ، حيث يستعين لوكاتش

(٣٢) لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ، الترجمة العربية ، ص ٣٩ .

(٣٣) المصدر السابق ص ٣٩ .

(٣٤) Lukács : Goethe and his Age, p. 69.

(*) يعتبر تين Taine من أوائل علماء الاجتماع الذين اهتموا بدراسة الجوانب الاجتماعية للفن ، وقد انتقده لوكاتش فى كتاب (دراسات فى الواقعية) وفى كتاب : (Writer and Critic)

بعبارات لينين التي ينتقد فيها المادية الآلية التي تعجز عن التطبيق الجدل
لانعكاس العالم الموضوعي في الوعي الانساني ، وينتقد أيضا المثالية الألمانية
التي تحاول احتواء الواقع الموضوعي في قالب ذهنية معدة مسبقاً مثل
الروح ، ويوضح لنا لوكاتش في كتابه « مقالات في الواقعية » ان الانعكاس
الفني للواقع ينطلق بشكل جدلي من نفس التناقضات التي تتسم بها جميع
صينغ الانعكاس ، الا أن سمته المميزة تكمن في أنه يبحث عن حلول من خلال
العالم الجمالي الذي خلقه الفنان ، وليس من خلال المنهج العلمي ، وهذا
يعني أن الانعكاس الفني يتميز باستقلال نوعي يتيح تمايز العالم الجمالي
عن العالم الواقعي ، وبالتالي فلكل منهما شروطه الخاصة ، التي تنبع من
قوانين هذا العالم ، بمعنى أن كل عمل فني يخلق عالماً خاصاً به ، يمثل
هذا العالم على مستوى الأدب الروائي ، في الشخصيات والمواقف وتطور
الأحداث (٣٥) .

والحقيقة أن عدم وجود وحدة بين الفن والواقع يتبدى على مستوى
الظاهر السطحي فحسب ، وأما على مستوى الجوهر فالفن يكتفٍ لدينا
الاحساس بالجوانب الكلية في الواقع .

ولكن ما هي خصائص الانعكاس الفني ؟ وبصياغة أخرى .. ما هي
العوامل التي تساعد الفنان في خلق عالم متماسك ومقبول عقلياً - على حد
قول أرسطو - وفق نظرية الانعكاس ؟ إذا أراد الكاتب أن يصل إلى قوانين
الواقع الموضوعية ، فعليه أن يستعين بمادته من الحياة الواقعية اليومية ،
ويستعين أيضاً بوسائل التجريد ، أي عليه أولاً اكتشاف الواقع اكتشافاً
عقلياً ، ثم التصوير الفني لهذه الاكتشافات ، أي التجسيد الفني لها حتى
ينفخ عنها طابع التجريد ، وعن طريق هذه العملية من خلال هذين
البعدين ، ينجح الفنان في التصوير الحقيقي لسطح بارز من الحياة
يشب في كل لحظة عن الجوهر الذي يكمن تحته ، فيلبس العمل الفني
كأنه مسطح يمثل الحياة في كل عناصرها ، وهذا ما يمثل الوحدة
الفنية ، وهي الشرط الأساسي للانعكاس ، بين الظاهر والباطن
والنضج الجمالي لدى لوكاتش يرتبط بالعرض الكامل للعوامل الجوهرية
للمجتمع ، لذلك ينبغي للفنان أن يعتمد على تجربة مكثفة في التطور
الاجتماعي فعن طريق هذه التجربة يتمكن الفنان من وضع اكتشافه للعوامل
الاجتماعية الأساسية في قالبه الجمالي ، وكلما كانت هذه العوامل متنوعة
وغنية ومعقدة ، كان الفنان أقدر على النقاط التناقضات الحية في
الوجود ، وعرضها في العمل الفني .

ويمكن أن نقارن الانعكاس لدى لوكاتش بمثيله عند «أرنست فيشر» ،

(٣٥) لوكاتش : (دراسة في الواقعية) ، الترجمة العربية ، ص ١٦٠ .

الذى يختلف مع لوكاتش فى فهم الموضوعية ، فيؤكد فيشر أنه ينبغي على الفنان ألا يحصر نفسه فى العالم الخارجى ، والعالم الخارجى (الموضوعى) كما يرى فيشر ، ليس مستقلا عن الوعى الانسانى كما يقول لوكاتش ، لأن الوعى يتداخل فى العالم المحيط به ، والذى يستقل عن الوعى هى المادة فقط ، ولذلك فإن الواقع يتشكل وفق رؤية الفنان الفردية والاجتماعية ، لأن الواقع ما هو الا حصيلة لجدل العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع ، وليس الجزء الأنى منها فحسب ، ولكن الماضى والمستقبل منها أيضا ، أى كل جوانبها التاريخية ، فالعمل الفنى ، من وجهة نظر فيشر ، يرتبط بالعلاقة بين الواقع والخيال ، ويعتقد فيشر أيضا « أن الفن يسبق العمل ، لأن الانسان قبل أن يفعل أى شىء يتخيل هذا الفعل ، أو يحلم به » (٣٦) ، ولذلك فإن فيشر يطالبنا منذ البداية بتجاوز رقابة الحياة اليومية الى المستوى الخيالى . وهكذا يختلف منهج لوكاتش الذى يهتم بالتفاصيل الدقيقة للواقع التى تعكس الجوهر الكلى ، بينما فيشر ينطلق من الخيال. ولذلك فهو لا يتوقف عند الأعمال الروائية التى توقف لديها لوكاتش مثل أعمال بلزاك ، ولكنه يتوقف عند جوجول ، وعند كافكا - الذى رفضه لوكاتش واعتبره ممثلا للشككية فى الفن - بينما رأى فيشر فيه انعكاسا لموقف الانسان المعاصر الذى استحال ، خلال النظام الرأسمالى ، الى مجرد رقم . وتفتت أحاسيسه وأفكاره ، وصارت قوى المال والنفوذ تهيمن عليه بكل الطرق ، ويعتقد فيشر أنه بهذا الشكل يعطى مفهومنا مرنا للانعكاس ، يمكن أن يستوعب العوائم الداخلية للانسان وهوومه المعاصرة ، أما الفيلسوف الفرنسى « روجيه جارودى » فيؤكد لنا من خلال كتابه (واقعية بلا ضفاف) (٣٧) ، أن الفن لا يعكس الواقع وانما يواجهه ، فالعمل الفنى - من وجهة نظر جارودى - هو واقع جديد تماما ، بل هو خلق انسانى بحت ، وطبقا لهذا المفهوم استطاع جارودى أن يجمع كل المذاهب الفنية فى مفهومه عن الواقعية الذى اتسع ليستوعب الاتجاهات المتناقضة للفن ، والواقع أن جارودى فى رؤيته للفن بهذا الشكل لا يعتبر امتدادا لنظرية الانعكاس التى عرضها لنا فى كتابه « النظرية المادية فى المعرفة » ، وانما يعتبر امتدادا للنظرية الرومانسية فى الفن ، لأنه فى تحليله لأعمال بيكاسو ، يطالبنا بالتسليم بأن الأعمال الفنية هى تعبير عن ذات الفنان ، وحين يبحث أعمال كافكا يربط بين حياة الكاتب وبين أعماله الفنية ، اذ يرى أن الفن هو أسلوب حياة .

(٣٦) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، ص ٢٢ .

(٣٧) روجيه جارودى ، واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، ص ١٤٧ ، دار الكتاب

العربى للطباعة ، القاهرة ١٩٦٨ ، وانظر أيضا ص ١٨ .

٤ - انشكّل والمضمون في العمل الفني :

تترتب على مشكلة الانعكاس في الفن قضية توضيح العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون في العمل الفني ، وقد أوضح لوكاتش أن المحتوى الكامل للعمل الفني يجب أن يتحول الى شكل حتى يمكن أن يكون للمضمون الحقيقي فعاليته الجمالية ، فالشكل لدى لوكاتش لا يمثل الا أقصى حالات التجريد ، وأعلى تكثيف للمضمون ، فالشكل هو الذي يبين لنا النسب الدقيقة بين العناصر المختلفة التي تكون العمل الفني ، إذ أن العناصر الهامة تحتل في الشكل مساحة أكبر من العناصر الثانوية ، وعلى ذلك فالشكل الفني هو الصورة النهائية للمضمون ، ويقول لوكاتش بصورة من صور التحول المتبادل بين الشكل والمضمون ، فكل منها يميل الى الآخر ، فالمضمون يحدد الشكل ، والشكل مرتبط بالمضمون، وقد بينا فيما سبق كيف أن لوكاتش يعتبر أن الشكل هو العنصر الاجتماعي في الأدب، بمعنى أن الشكل هنا صورة من صور المضمون الاجتماعي للمجتمع، ولذلك فإن كتابه « نظرية الرواية » يقوم « على تحليل علاقة شكل ومضمون الرواية التاريخية والاجتماعي على مدار تطور الرواية الغربية » (٣٨) بمعنى أن لوكاتش يعتبر سيادة النثر في الحياة الحديثة كشكل من أشكال الكتابة ، مقابل الشعر في المجتمع اليوناني ، هو نتيجة لتغير مضمون علاقة الفرد بالمجتمع ، فالشعر يعكس اندماج الانسان في الجماعة التي يمثلها ، بينما النثر ، والرواية بشكل خاص ، يؤكد على تناقض الانسان كذات في مواجهة الموضوعية الاجتماعية فالعلاقة هنا بين الشكل والمضمون تتبدى لنا في صور عميقة من خلال مناقشة لوكاتش لتطور الأنماط الداخلية للشكل الروائي في مقابل تطور المضمون الاجتماعي للحضارة الحديثة ، ومن ثم فإن ارتباط الشكل والمضمون لديه في وحدة عضوية ، مرتبط برؤيته الجدلية بينهما ، وهو لا يعتبر الأسلوب الجمالي مجرد خانة شكلية ، بل الأخرى أنه متأصل في المضمون ، لأنه هو الذي يحدد لنا الشكل وفقا للمضمون .

وتظهر لنا الوحدة والاندماج بين الشكل والمضمون في الأعمال الفنية التي لا تشعر فيها بحضور مستقل للشكل ، فالشكل ليست له أهمية سوى التعبير عن موضوعية الحياة ، وبالتالي فإن الأعمال الفنية التي يتأكد فيها تمايز الشكل عن المضمون لا تعكس لنا الحياة بشكل راق ، ولوكاتش لا يفصل بين الشكل الأدبي ورؤية الكاتب ، فقصدية الكاتب هي التي تحدد لنا الشكل الذي يختاره ، بحيث يكون الشكل في النهاية هو الرؤية

نفسها ، وهذا المعنى هو الذى اتخذه لوسيان ليقدم نظريته عن تجسم رؤية الفنان للعالم فى صيغة تعكس الضمير الجماعى وتحوله الى شكل أدبى « (٣٩) » .

ونقطة انطلاق لوكاتش فى دراسة الشكل تبدأ من تحديد المحتوى الفكرى لكل عصر ، هذا المحتوى الذى يظهر فى أشكال فنية متعددة ، فالملمحة اليونانية مثل الاليادة والأوديسا هى من جزء الأشكال الفنية التى تعبر عن المضمون الفكرى والاجتماعى للحضارة اليونانية « (٤٠) » ، وهذا يعنى أن لوكاتش لا يحصر نفسه فى تفصيلات التكنيك فى الشكل الفنى ، وإنما يحلل الشكل باعتباره التعبير الخاص عن مضمون محدد ، فيدرس سمات الشكل كجزء لا يتجزأ من سمات المضمون نفسه .

ولذلك ينتقد لوكاتش النقاد الذين يبدأون تحليلهم النقدى من دراسة الشكل فقط ، لأن هذا يحصرنا فى دائرة ضيقة ، يجعلنا نفرغ الفن عن محتواه الحقيقى ، ونحكم على الفن من خلال مظهره فقط ، والحقيقة أن تصور لوكاتش هذا يجعله يحل التناقض بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى مثلما حاول هيجل أن يحل التناقض بين المظهر والجوهر ، ولوكاتش يريد أن يستبعد عنصر التناقض فى الفن ، بل يرمى الى التغلب على هذا التناقض ، ولذلك فإن أعظم الأعمال الفنية لديه هو العمل الفنى الذى ينجح فى إعطاءنا صورة من الواقع يتوافق فيها كل تناقض بين الجوهر والمظهر ، أو بين الجزئى والعام ، بحيث يشكلان وحدة مندمجة أمام عين المتلقى .

ولذلك اذا قلنا أن لوكاتش يهتم بالشكل الفنى ، فإن اهتمامه يكون حينذاك طبقا لفهمه الخاص للشكل ، وهو فى الوقت نفسه اهتمام بالمضمون الجمالى للعمل الفنى .

ولذلك فإن المدلول الجمالى للعمل الفنى هو نفسه المدلول الاجتماعى ، أيضا ، طبقا للوحدة التى يقيمها بين الشكل والمضمون ، لأن الشكل ، هو نفسه عنصر اجتماعى ، بمعنى أن الفنان فى رحلته عبر ممارسته للابداع الفنى ، لا يرى المضمون وحده ، ويشكل لنا الصورة الخاصة بهذا المضمون ، وإنما الفنان يدرك العالم مشكلا ، بمعنى أن رؤيته للموقف الذى يريد أن يكتبه تتبدى له فى صورة تشكيل بالصور ، « يسعى الفنان

(٣٩) لوسيان جولدمان : المنهجية فى علم الاجتماع الأدبى ، ترجمة مصطفى المستاوى ، دار الحداثة بيروت ١٩٨١ ، ص ١٠ .
(٤٠) Lukács : The Theory of the Novel, p. 30.

من خلال التنازع والصراع بين الصور الى أن يتشكل عالم وفقاً لاختياراته ،
ولذلك ينفصل العمل الفني عن الفنان ، بمعنى أن اكتمال العمل الفني
يجعله منفصلاً عن مقاصد وروى الكاتب الواعية « (٤١) » ، ولذلك فإن
لوكاتش يطالبنا في بداية تحليل أي عمل فني بالأنا من رؤية الفنان
النظرية ، وإنما من أعماله الابداعية ، لأنه يمكن أن تتعارض مقاصد الكاتب
النظرية وموقعه الطبقي مع رؤيته الجمالية ، مثلما حدث في « الكوميديا
الانسانية » لبناك فهو في هذا العمل لم يعبر عن موقعه الطبقي ، وإنما
أعطانا رؤية عن انهيار الطبقة الاقطاعية ، وعليه فإن ما نحتكم اليه دائماً
هو العمل الفني نفسه ، لأن الشكل هو الذي يطرح لنا الأبعاد الخاصة
بالمضمون .

وبذلك تجاوز لوكاتش الثنائية التقليدية بين الشكل والمضمون ،
ويعتقد لوكاتش في دراسته لأي عمل على منهج مؤداه البحث عن رؤية
العالم يندمج فيها عناصر الشكل والمضمون في وحدة كاملة ، بحيث تمثل
عناصر الشكل والأسلوب بالسماط البارزة من الكون الجمالي للعمل الفني
الذي يعكس لنا الكون الكبير وهو الواقع الموضوعي .

ونلتقي في أعمال لوكاتش بامتله كثيرة يحلل لنا فيها موقفه من
الأعمال الأدبية على أساس تحليل رؤية العالم ، ويتمثل هذا في نقده
للحركة الطليعية في الأدب المعاصر ، حيث يبدأ في تحليل رؤية العالم في
أدب كانط وجيمس جويس من خلال تحليل عنصرى الزمان والمكان في
أعمالهما ، ويتضح من خلال الأعمال الأدبية لكل منهما تصورهما عن الزمان
والمكان باعتبارهما عنصرين منفصلين ، فيؤكد لوكاتش أن هذا يعني سيادة
المفهوم الذاتي للزمن ، فينفصل الشكل الفني عن التاريخ ، وهي العلاقة
الضرورية التي يؤكد عليها لوكاتش في كثير من أعماله ، فهذا يعني على
المستوى الجمالي انفصال الفن عن تاريخه ، حتى يبدو العمل كجزيرة
منفصلة عما حولها ، ويعتقد لوكاتش أن هذا الاتجاه الجديد مرتبط برؤية
هيدجر الفلسفية التي ترى الإنسان مقدوفاً به الى الوجود ، وتنفي الجوانب
الجدلية لعلاقة الكائن الانساني بما حوله من محيط مادي واجتماعي .

ويلجأ الى تحليل الأساليب والتقنيك في الأعمال الفنية ، على أساس
« أن التنويعات في الأساليب الفنية ، تعكس لنا التغيرات في
المجتمع » (٤٢) فيقف عند أسلوب تيار الوعي لدى جويس في روايته

(٤١) جورج لوكاتش : توماس مان ، الترجمة العربية ، من ص ١٤١ - ١٥٠ .

(٤٢) جورج لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ، ص ٦٣ .

« يوليسيس » اذ يضيف على هذا الأسلوب دلالة مجازية ، فأبسط حدث لديه يعنى تحوله الى دلالة فى وعى المتلقى ، وهنا يؤكد لوكاتش على التحكم الايديولوجى فى الأعمال الفنية ، وتحكمه - بالتالى - فى الشكل المضمون ، وهذا ما سوف نشير اليه بالتفصيل فيما بعد .

ويصل لوكاتش فى تحليله لهذه الاتجاهات الجديدة فى الفن ، الى ان تحطيمها للأشكال الفنية التقليدية عن طريق تحطيم تماسك العالم ، لم يكن مرتبطا لديها بمنظور جديد للحياة الانسانية ، وقد اختلف جولدمان مع لوكاتش حول تفسير الأعمال الأدبية التى تسمى (الرواية الجديدة) ، وقال ان الطابع الشئى الذى يسيطر على هذه الاعمال ، يعكس لنا بشكل فى صادق تشيؤ الانسان فى المجتمع المعاصر ، وتوصل جولدمان الى هذا من تحليله للبنية اللغوية لهذه الأعمال الأدبية ، بحيث أضحي هذا الشكل الجديد الذى يختلف معه لوكاتش هو المعبر عن طبقة فى المجتمع .

ويقارن لوكاتش ، فى أمثلته الكثيرة التى يطرحها ، بين كافكا وتوماس مان ، أى بين الواقعية النقدية والاتجاه الحديث ، حيث يعبر من خلال هذه المقارنة عن تفهم الواقعية النقدية للأشكال والأساليب الفنية . ويصل لوكاتش خلال هذه المقارنة الى تأكيد على تمايز الواقعية النقدية عما عداها من الاتجاهات الأخرى ، حتى لو تشابهت معها فى استخدام الأساليب الفنية ، فما يميز الكاتب الواقعى عن سواه ، هو رؤيته النقدية للمجتمع وانفصاله عنه ، ويضرب لنا مثلا بتشابهه تكنيك تيار الوعى بين جويس وتوماس مان ، ومعالجتهما للزمن - متشابهة ظاهريا أيضا ، - على الرغم من انهما يقفان على طرفى نقيض ، ويرجع هذا الى أن الكاتب الواقعى غير مرتبط بأسلوب واحد فى الكتابة ، لكنه يعنى - مثل توماس مان - أن استخدام تكنيك معين مرتبط بالتعبير عن موقف معين ازاء طبقة محددة ، أو شخصيات مميزة ، بمعنى أن الشعور بالغثيان ، والقلق ، والعدمية ، وما يصاحبها من أساليب فى الكتابة مرتبطة بالتعبير عن البورجوازية فى مرحلة معينة فى المدن الكبرى ، وحين يستخدم الكاتب الواقعى هذه الأساليب فانه يقصد التعبير عن هذه الشخصيات المميزة بحيث يوظف هذا التكنيك فى اطار الكلى الجمالى الذى يطمح اليه (٤٣) .

فأبعد الزمنى أو التاريخى ، كأحد عناصر الشكل الفنى عند لوكاتش ، هو الذى يساعدنا فى الحكم على الأعمال الفنية ، لأن هذا البعد يجسد لنا على نحو حاسم ، رؤية الكاتب ، كذلك يتوقف لوكاتش عند التفاصيل

(٤٣) جورج لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ، الترجمة العربية ، ص ٦٢ .

الدقيقة التي يغرم بها كافكا لعرض عالمه الفني ، ويعتقد لوكاتش أنه من المفروض ألا يعرض الفنان هذه التفاصيل لذاتها ، وإنما لتؤدي وظيفة محددة داخل الكل الذي تنتمي إليه ، « بينما يلجأ الفنان غير الواقعي الى الاهتمام بهذه التفاصيل لذاتها ، باعتبارها دلالة مجازية على تحليل العالم وعدميته » (٤٤) .

وهكذا نجد أن الشكل والمضمون مرتبطان لدى لوكاتش ، بالكلية كمقولة جمالية تهيمن على العمل الفني ، ولا يمكن أن تفسر أى جزء من العمل الفني الا على أساس من كلية الشكل والمضمون ، فالكلية فى الفن لا تعنى تفتيت العمل الفني الى أجزائه الأولية ، وإنما تعنى الرؤية الشمولية بحيث نرى الجزء من خلال الكل ، وننتقل من الخاص الى العام .

والشكل والمضمون يرتبطان أيضا بالتاريخ على مستويين ، أولهما خاص بتاريخ الفن نفسه ، بحيث يعبر تطور الشكل والمضمون عن تطور طبيعى فى أساليب الفن نفسه على مدار تاريخه ، وثانيهما خاص بارتباط الشكل والمضمون بالمصير الانساني ، أى أن الفنان ، فى تعبيره عن شخصه ، مرتبط بالبعد التاريخي للشخصية نفسها وللعالم الروائي الذى يطرحه ، فبدون هذا الوعي بالتاريخ ينتفى الوعي بالمصير لدى شخصه ، ومن ثم تصبح شخصياته غير نمطية ، وأيضا تؤدي اهتمام الكاتب بالتاريخ الى استخدامه أساليب فنية ملائمة للتعبير عن عالمه الروائي ، بمعنى أنه لا يمكن استخدام شعر هومروس فى التعبير عن انسان العصر الحالى ، لأن هذا مرتبط بتطوره وتاريخية اللغة الشعرية نفسها .

ونود ان نبين هنا تمايز لوكاتش عن الاتجاه الماركسي الذى يعنى بتحليل المضمون فحسب ، فى اهتمامه بالشكل ، لكن لوكاتش يتفق مع ماركس فى أسبقية المضمون من الشكل ، لأن الشكل عند ماركس هو نتاج للمضمون ، وإذا أردنا أن نقارن بين هيجل ولوكاتش فى مسألة الشكل والمضمون ، فيمكن أن نلقى بنظرة سريعة على علم الجمال الهيجلي الذى أكد فيه على وحدة الشكل والمضمون ، وقد استمر التأكيد على هذه الوحدة لدى ماركس ولوكاتش كما بينا ، والحقيقة أننا اذا كنا نفرق بين الشكل والمضمون ، فان هذه التفرقة نظرية فحسب ، لأنه لا يمكن الفصل بينهما على مستوى التطبيق ، ونحن نفصلهما فصلا هنا افتراضيا لندقق فى جماليات العمل الفني عند لوكاتش .

نعود الى هيغل ، ونرى أنه فى تصوره لتاريخ الفن ، كان على أساس من العلاقات المختلفة بين الشكل والمضمون ، لأن الفن لديه هو تجل لمراحل مختلفة من تطور (روح العالم) ، أو (الفكرة) ، فروح العالم هى مضمون الفن الذى يسعى دوما لكى يتحقق على أتم صورة ممكنة فى شكل فنى ، وعند تحليل هيغل للمراحل البدائية من تطور الروح ، نجد أن روح العالم لم تتحقق بشكل تام ، ولذلك يحلل لنا هيغل النماذج الفنية من الحضارات القديمة على أساس أنها تعكس تغلب الجانب الشكلى على المروح ، فعاق تحقيقها ، لأن المادة الفنية لم تكن تتوافق مع الروح ، ويقف هيغل عند الفن اليونانى باعتباره المثل للعلاقة المنسجمة بين الشكل والمضمون ، الروح والمادة ، الذى يجسد التحقق التام للروح فى الشكل الفنى (٤٥) .

أما العصور الحديثة فن الفن ، فهى تعنى لدى هيغل تغلب الروح على المادة ، وطفيان الذاتى على الموضوعى ، ويتمثل هذا فى الرومانسية ، حيث تراجعت الأشكال المادية للفن أمام تطور الروح ، وهيمن المضمون على الشكل ، وهذه هى الرؤية الهيجلية للشكل والمضمون ، أما لوكاتش فانه لم يدرس العلاقة بين الشكل والمضمون على أساس فكرة الروح وإنما على أساس تطور المجتمعات وتطور تاريخ الفن نفسه ، ولذلك فقد رأى أن الأشكال الفنية تتجدد من خلال المضمون الذى تجسده ، مما يجعلها تتغير وتتبدل تبعا للتطور التاريخى للعصور الخلفية ، أى أن الأشكال مرتبطة بالحقب التاريخية التى تمر بالبشرية ، وهى تمر أيضا بتطور أدوات الفن نفسه .

وعلى ذلك يمكن القول ان لوكاتش يستبدل فكرة الروح ، فى علم الجمال الهيجلى ، بفكرة الوجود الاجتماعى الذى يطرح مضمونا محددا ، وهنا يستبدل لوكاتش ، أيضا العلاقة بين الشكل والمضمون - التى يقيمها هيغل بين الشكل المادى والروح - بالعلاقة بين تغير الوجود الاجتماعى وتغير الأشكال الفنية ، هذه الفكرة نجدها ، بشكل متطرف ، فى كتابات انجلز فى النقد الأدبى ، حيث يربط بين مضامين الأعمال الأدبية ، والصراع الطبقي والاقتصادى فى المجتمع ، ولكن لوكاتش حذر من الوقوع فى هذه السداجة ، حين أكد أن الأشكال الفنية لها تعبير أيديولوجى ، ولكنه تعبير خاص يكتسب أبعاده الأدبية من الأعمال الإبداعية ذاتها . بمعنى أن أثر التاريخ فى الأدب ، على سبيل المثال ، يتحدد على أساس الفهم الأدبى

(٤٥) هيغل : فكرة الجمال ، محاضرات فى فلسفة الفنون الجميلة ترجمة نويس

الانجليزية ص ٦٥ .

للتاريخ ، وليس باعتباره عنصرا يجعل من الأعمال الأدبية وثيقة تاريخية
تفيدنا في الاعلام التاريخي .

وهذا يبين أن هنالك منطقا خاصا يحكم الشكل والمضمون في العمل
الفني رغم تأثره بالوجود الاجتماعي ، هذا المنطق يختلف بالطبع عن القانون
الذي يحكم الظاهرة الاقتصادية وارتباطها بقوة الإنتاج ، وينتج هذا
المنطق الخاص من الطابع النوعي للظاهرة الأدبية ، بمعنى أنه من الممكن
التعبير عن ظواهر اجتماعية معينة في الكتابات الأدبية ، من خلال دراسة
اشتراك السمات الشكلية المشتركة بين الأعمال الأدبية وبين هذه الظواهر ،
ويمكن أن نطبق هذا على الشعر العربي في إحدى مراحله قبل الاسلام ،
حيث يكاد يتميز بسمات شكلية محددة تعبر لنا ، بالتأكيد ، عن ظواهر
اجتماعية يؤكد لها الشكل الفني ، بينما نجد في شعر الصعاليك ، ومع
جماعة خارجة عن أعراف القبيلة ، سمات خاصة بهم تعكس وضعهم
الاجتماعي ووروثهم للعالم ، ولكن هذا لا يعني أن تحل هذه السمات الجمالية
محل السمات الاجتماعية ، لكنها ، فقط ، تعبر عنها وفق خصوصية
الظاهرة الشعرية . وهذا يقودنا الى مناقشة الشكل والايديولوجيا في
العمل الفني ، ونعني بها « أن التطورات الهامة في الشكل الأدبي تنتج
عن تغيرات هامة في الايديولوجيا : انها تجسد طرائق جديدة في ادراك
الواقع الاجتماعي وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقي » (٤٦) .

وهذا يعني ارتباط الرواية في تعبيرها الشكلي عن الاهتمامات
الايديولوجية في التعبير ، فتغير الشكل « مرتبط بمطلب سيكولوجي جماعي
مرتبط جذوره الاجتماعية » (٤٧) ولكن هذا لا يعني أن أي تغير في
الايديولوجيا يعقبه تغير في الشكل ، فالشكل يتغير هنا وفق جدل خاص
للبنية الداخلية للأنواع الأدبية ، وهذا يعني أن الشكل ، لدى لوكاتش ،
يتشكل وفق التاريخ الفني للأشكال الأدبية ، كما يتأكد الشكل من خلال
البنية الايديولوجية السائدة في المجتمع ، ويجد علاقة جديدة بين المتلقي
والفنان ، وهذه الوحدة الجدلية بين هذه العناصر هي التي تساعد في
تشكيل العمل الفني ، تنصح علاقة الجمهور بالفن ذات صلة بتطور أدوات
الفنان ويتطور شكله أيضا ، ولذلك فكثيرا ما يناقش لوكاتش علاقة الأعمال
الفنية بمضمون الاغتراب الذي يعيشه الإنسان المعاصر فالعمل الأدبي
الواقعي ، عند لوكاتش ، ينطوي على بنية مركبة من العلاقات بين الإنسان
والطبيعة والتاريخ ، بحيث تجسد لنا هذه العلاقات ما هو نمطي في أي

(٤٦) نيزي إيجلتون : الماركسية والنقد الأدبي ، ص ١٥ .

(٤٧) المصدر السابق نفس الموضوع .

مرحلة من مراحل التاريخ ، بمعنى أن النمطى هنا هو الخاص الذى يعبر عن الجوهرى والعام ، وأهمية النمطى ، فى الفن ، أنه - من خلال خصوصيته التى يضيفها عليه الشكل - يعبر لنا عن البنية الداخلية لحركة التاريخ ، فالأنماط التى يقدمها بلزك تعطينا صورة عن التحلل الداخلى للموضوع العام الذى يسود عادة فى المجتمع الاقطاعى . ولوكاتش يرفض - فى مضمار الفن - المدارس الطبيعية من ناحية ولاشكلية من ناحية أخرى ، وفى أعمال زولا يحل علم النفس ووظائف الأعضاء محل التاريخ كعامل حقيقى يحدد لنا دوافع الفعل الفردى ، وفى أعمال كافكا يحل علم النفس المرضى محل كلية المجتمع بين العالم الداخلى للأفراد وعالمهم الواقعى الخارجى ، ولذلك فهو يفرغ الفرد والمجتمع من معناهما والنتيجة النجالية . التى يتوصل إليها لوكاتش من هذا ، هى تراجع الرمز أمام التمثيل المجازى (Allegary) حيث ان الرمز يناقض فكرة المعنى الجوهرى .

ولذلك ، يرى لوكاتش فى النزعة الطبيعية فى الفن نوعا من الموضوعية الجوفاء ، ويرى فى الشكلية تجريدا ذاتيا ، تخالق الذات على العالم ، وكلا الاتجاهين هما انحراف عن شكل الفن الاصيل الذى يتبدى فى الواقعية (Realism) التى يتخذ الشكل فيها مركزا متوسطا بين الخاص والعام والنمطى والفردى .

نعود الى هيجل مرة أخرى لندرس علاقة الشكل بالمضمون لديه ، لنرى الى أى مدى استفاد لوكاتش من جمالياته ، فهيجل فى حديثه عن (الجمال الخارجى) أى الشكل ، يعتبر تجسيدا عينيا مجردا للمضمون الثرى ، وينطوى جمال الشكل المجرد ، لديه ، على وحدة تنظم لنا التنوع الخارجى وفق ثعينات الفكرة ، ويطلق هيجل على هذه الوحدة التى تنظم الشكل اسم « التناظم والتناصر » ، أو يعتبره « تابعا لقوانين » أو يصفه « بالتناسق » (٤٨) . فما معنى هذا ؟

معنى التناظم هو التساوى الخارجى لوحدات العمل الفنى ، مما يعطيه وحدة تساعدنا فى ادراك الجمال ، والتناظر لا يعنى تكرار شكل أو وحدة معينة فى العمل الفنى ، وانما تكرار وحدة أخرى تتناوب مع شكل آخر بحيث يظهر لنا التماثل فى العمل الفنى .

و « تابعا لقوانين » ، ويقصد به هيجل بقوله : أن العمل الفنى يتغير وفقا لقوانين المادة التى يصنع منها ، ولا يمكنه أن يخرق هذه القوانين ، لأنها تشكل حدوده الخارجية ، والحرية تكمن فى قدرة الفنان

على خلق تناسق من خلال استيعابه لهذه القوانين (٤٩) . فالوحدة ، فى العمل الفنى ، تنشأ من خلال قدرة الفنان على نفى الفروق بين المواد التى يشكل منها عمله الفنى ، فيمكن للفنان التشكيلي مثلا أن ينفى الفروق بين الألوان عن طريق توافق الأضداد ، لأن كل لون «يمثل كلية جوهرية» ، أو كما يفعل الموسيقى حين يؤلف نغمة أساسية من بين أصوات متباينة ، وعن طريق هذا النفى تتولد الوحدة الفكرية .

واعتقد أن لو كاتش كان يهتدى فى هذا بهذه الجماليات الهيكلية ، لكنه قدم لنا صورة أخرى من الصياغة مختلفة عن تلك التى قدمها هيجل .

٥ - وظيفة الفن :

ان تحديد وظيفة للفن يرجع الى أفلاطون (*) ، الذى شرح وظيفة الفن الاجتماعية والسياسية ، واعترف بقيمته التربوية فى تكوين وتشكيل المجتمع وتقوية الروابط بين الأفراد ، وأكد الشاعر الألماني فريدريك شيللر على أهمية الفن فى التربية الجمالية للفرد ، وأهميته فى تكوين الحضارات الانسانية ، علاوة على أن للفن لديه وظيفة أخرى ، حيث يمنح الفرد حريته ، لان الفن لديه نشاط تلقائى ، وهو ممارسة حرة ، يحقق بها الانسان التناسق الروحى ويسمو الى الفضيلة .

وظيفة الفن التى ندرسها عند لو كاتش ليست فى القيمة المعرفية للفن ، فهذا موضوع مرتبط بالادراك الجمالى وسبق توضيحه ونحن بصدد تحليل نظرية الانعكاس لديه ، لكن الوظيفة الاجتماعية للفن هى التى يركز عليها لو كاتش فى دراسته ، وهو يبدأ فى تحديد وظيفة الفن نتيجة لاهتمامه بالأخلاق ، ولذلك فان اهتمامه بالجوانب التربوية للأدب تبدأ من خلال

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٧٤ .

(*) اختلف بعض الباحثين فى موقف أفلاطون من الفن ، والواقع أن أفلاطون حين طالب بطرد الشعراء من مدينته بعد أن يضمنوا أكابيل الورد حول أعناقهم ، لم يكن يبنى القضاء على جميع الشعراء بلا استثناء وإنما كان يهاجم أنواعا من الشعر يرى فيها الخطر الجسيم على حراس مدينته الفاضلة ، وبخلاصة القول ان أفلاطون أدان فن الشعراء الذين يحاكمون كل ما هو مرئى محسوس ، ولكن اذا استطاع الشاعر أو الفنان أن يحاكي الجمال فى صورته المثالية ، فمعتقد يبلغ فن الكمال لأنه لا يضلل الجمهور وإنما على العكس من ذلك يقربه من عالم المثل .

انظر أميرة حلمى مطر : دراسات فى الفلسفة اليونانية ، مرجع المذكور ص ١٨١

مفهومه عن الالتزام في الفن ، بمعنى أنه يرفض فكرة الكاتب غير الملتزم الذي لا ينحاز إلى جانب معين من جوانب الواقع ، لأن الموضوعية المطلقة في الفن ليست الا وهما ، لأن اختيارات الفنان تحدد لنا رؤيته للعالم ، ومن ثم التزامه بموقف ما ، وانحيازه لقضية معينة ، ولذلك فلو كانت يرى أيضا ، أن الموقع الاجتماعي والسياسي للكاتب هو الذي يحدد لنا محتوى عمله ، وليست مهارته الشخصية . ولذلك يقول لوكتاش لنا « ان الرواية التاريخية ظهرت حين أدرك الكتاب وضعهم التاريخي ، وأصبحوا لا يرون في التاريخ مجرد أحداث تنتهي ، وإنما تتوالد في داخلها الصراعات التي تظهر في الحاضر (٥٠) » .

والواقع أن تحديد لوكتاش لوظيفة الفن ينطلق من تعريف هيجل للفن بأنه معرفة بالصور ، بينما الفلسفة هي معرفة بالتصورات ، وبالتالي فإن لوكتاش يعرف الفن بأنه انعكاس موضوعي للواقع ، وبالتالي يصبح الفن صيغة من صيغ المعرفة ، ولذلك فإن معايير قيمة الفن ، فيما يرى لوكتاش ، ترتبط بمعايير المعرفة نفسها بما تتصف به من شمول ، والفن العظيم لديه هو الفن الذي يعبر عن الكلس كما سبق أن أوضحنا ، وهذا يحدد للفن رسالته التربوية في التعليم المباشر ، كما يجعل الفن ، من وجهة نظر لوكتاش ، مرتبط - بشكل مباشر - بصراع الطبقة العاملة في المجتمع ، ولذلك فإن رفض لوكتاش لأعمال كافكا وجويس والاب روب جرين وغيرها لأنها لا تتضمن عناصر المعرفة لأهداف الصراع الطبقي ، بدليل أن جولدمان يطبق منهج لوكتاش بشكل بنوي على هذه الأعمال ويتقبلها ولا يرفضها .

وهناك نتيجة أخرى تقترب على هذه النظرة التعليمية للفن في إحدى مراحل لوكتاش ، حيث أكد في بداية مرحلته الجمالية على أهمية البطل الايجابي الذي يصور لنا بشكل واز تناقضات المجتمع وتطور القوى فيه ، ولكن لوكتاش عدل في أخريات حياته عن هذه النظرة التي تؤكد على أهمية وجود البطل الايجابي في الأعمال الأدبية ، لا سيما في تحليله لأعمال سولجيتسين ، فأبرز أهمية البطل السلبي ، وكيف أنه يقوم بنفس الدور الذي يقوم به البطل الايجابي نتيجة أنه يكشف بسلبيته التناقضات القائمة ، ويبرز ، بشكل آخر ، أهمية الدور الانساني في صياغة الواقع والحقيقة . إن رؤية لوكتاش مرتبطة بالبطل الايجابي أكثر من ارتباطها بالبطل السلبي ، فهو يطالب الكاتب بالالتزام بمبادئ التقدم والديمقراطية ، حيث ان

هذا يكون منظور الكاتب الذي يتدخل بشكل مباشر في صياغة العمل الفني وفي اختياراته الجمالية .

وهنا نلتقط تناقضا في رؤية لوكاتش ، فهو يطالبنا في دراسته عن (توماس مان) ألا تنطلق من مقاصد الكاتب الواعية في تحليلنا للأعمال الأدبية ، بل تنطلق من إبداعاته نفسها ، فكيف يطالب الكاتب بالالتزام الواعي بمجموعة من المفاهيم قد تتعارض أو تتوافق مع أعماله الإبداعية نفسها بعد أن تكتمل .

علاوة على أن الرؤية التي يقدمها لوكاتش عن وظيفة الفن الاجتماعية تتعارض مع بعض نصوص انجلز وماركس (٥١) حيث طالب أن يكون الهدف من العمل الأدبي نابعا منه وليس خارجه ، والا تحول العمل الفني الى مجموعة من الخطب والمواعظ والارشادات التي لا تترك أثرا في أعماق البشر ، مثلما نجده واضحا في الأدب الرسمي السوفيتي ، ولذلك فإن ماركس وانجلز قد أكدوا أهمية الفن الذي يصور العلاقات الاجتماعية بشكل صادق يساعد في تحطيم الأوهام القديمة عن طبيعة هذه العلاقات ، وهذه الحقيقة تكفي وحدها ، وكل تدخل من جانب المؤلف مجازفة قد تضعف المضمون وتبرز فيه العنصر الذاتي والمثالي .

والواقع ان هذه القضية ، وما يتصل بها من قضايا ، مرتبطة بالنظرة الى طبيعة الفن أصلا ، وقد دار حولها خلاف كبير في المجتمع الاشتراكي ، واشترك في الحوار أرنست فيشر وبريخت ، وروجيه جارودي ، فقد وصل هذا الخلاف الى تسمية الفن نفسه ، فبعضهم يميل ، مثل فيشر ، الى الفن الاشتراكي ، وبعضهم ، مثل لوكاتش ، يميل الى الواقعية النقدية ، أما بريخت فيبرز العناصر الملحمية في العمل الأدبي ، وسوف نتعرض بالتفصيل لهذا الحوار في الفصل السادس من الرسالة .

وثمة وظيفة أخرى للفن يطرحها لنا لوكاتش ، وهي قدرة الفن على استشراف المستقبل والتنبيه به من خلال منظور الفنان الذي يلتقط ما هو جوهري وعام ، وهذه القدرة للفن ليست عالما مثاليا وليست مجرد حلم ذاتي ، ولكنها النتيجة الضرورية التي يراها الفنان للتطور الاجتماعي.

(٥١) انظر في هذا كارل ماركس : الأدب والفن في الاشتراكية ص ١٠١ وانظر أيضا :

— Oave Laing : The Marxist Theory of Art. Humanities Press, New Jersey, 1978, pp. 10-11.

وانظر أيضا :

— Cliffe Slaughtter : Marxism, Ideology and Literature. The Macmillan Press, London, 1980, p. 73.

الموضوعي ، الذي يعبر عن نفسه بطريقة شعرية من خلال الخصائص النمطية للشخصيات والمواقف .

ويضرب لنا لوكاتش مثلا على ذلك من خلال رواية الحرب والسلام لتولستوى : « حيث نجد الرواية تنتهي عندما ينتصر الروس في الدفاع عن وطنهم ، وكما يتم التقاء الشخصيتين الأساسيتين في الرواية وهما (ناتاشا) و (بيري) ، وبهذا قد انتهت القصة عمليا ، لكن المؤلف يضيف خاتمة لا يعرض بها فقط التطور التالي لعلاقة البطلين ، وإنما يمس أيضا مصائر شخصيات رئيسية أخرى تساعدنا في التنبؤ بالمستقبل الذي سيعقب القصة » (٥٢) .

ويعتقد لوكاتش أن الحوار الذي تم في نهاية الرواية بين (بيري) و (بولكونسكي) يتحدث عن ثورة داخلية في روسيا ، وهذه الثورة هي التي تحققت فيما بعد ، وهو يعطى لنا بذلك مثلا للمنظور التاريخي الذي يتحرك بشكل صائب ، ويعتقد لوكاتش أن أهمية تولستوى تكمن في قدرته على التقاط أنماط تتجمع فيها الصلة الحميمة بين شخصه وبين أحداث الرواية ، بحيث نجد أن أفرادهم ليس لديهم وعي عن مصيرهم الشخصي فحسب ، وإنما عن مصير المجتمع أيضا .

ولكن لوكاتش في الرواية التاريخية يستدرك مضيئا أن هذا ليس معناه أن منظور المستقبل في الأدب يعتمد على النبوءة السياسية الصائبة هند تصويره لما هو جوهري في كل مرحلة تاريخية ، اذ لو كان الأمر كذلك ، لما استطاع كتاب القرن التاسع عشر مثل ستندال وبلزاك وتولستوى أن يخلقوا النماذج الكبرى التي أبدعوها ، فكثيرا مانجد تنبؤاتهم السياسية المباشرة غير صائبة ، ولكن أهمية أعمالهم تكمن في أن نماذجهم لا تغطي في تمثيلها للواقع ، بحيث يمكن أن نرى المستقبل على أساس من تصويرهم للحاضر (٥٣) .

ويعتقد لوكاتش أن هنالك علاقة بين المنظور الذي ينظر من خلاله الكاتب - وهو ما يشكل رؤيته - وبين النماذج ، وعلى أساس هذين العنصرين يتمكن الكاتب الواقعي من ادراك وتصوير الاتجاهات التاريخية والاجتماعية في الواقع الاجتماعي ، دون أن يهتم بالمستقبل المباشر ، لأن المهم في الأدب هو رصد السلوك الانساني وعلاقته بالتغير الاجتماعي ، عن طريق نماذج تعكس لنا العناصر الجوهرية داخل العملية التاريخية .

--- Lukàcs : Essays on Realism, pp. 10-12, The MIT Press, (٥٢) Cambridge, 1971 .

(٥٣) لوكاتش ، الرواية التاريخية : الترجمة العربية ص ٤٩٥ .

والوظيفة الأساسية للفن عند لوكاتش تتبدى في أنه يساعد الانسان على التحرر ، أى أن الفن يعين الانسان على الشعور بالحرية ، وكيف يتأتى هذا ؟

إذا كان الفن يعيد بناء الواقع من أجل الوصول الى جوهر الواقع نفسه ، ومعرفة جوهر الواقع تعنى معرفة الضرورة ، وهذا هو تعريف الحرية عند هيجل ، (من خلال النمطى الذى يعبر به الفنان عن الانسان الكلى) (Total Man) يتمكن الانسان أيضا من معرفة الجوهر الأساسى لعلاقة الانسان بالواقع المحيط به ، ولهذا فان مواجهة الفنان لواقعه وإعادة تشكيله بحثا عن الجوهر والنمط ، يبين لنا وظيفة الفن فى قدرته على تحرير الانسان من الأوهام والخرافات ، لأنه اذا كانت الحرية هى معرفة الضرورة ، والضرورة هى معرفة القوانين الموضوعية فان معنى الضرورة فى الطبيعة والانسان والمجتمع هو ادراك البشر لهذه القوانين الموضوعية وتوجيه حركتها واخضاعها لارادتهم ، وبهذا يتحكمون فى تطور الطبيعة والمجتمع ، للضرورة لا تتحول الى حرية الا بمقدار ما يكتشفه الانسان من قوانين ، تتجلى له من خلال صور التعبير الثقافى وأشكاله التى يتخذها البشر كأدوات للكشف والتنبؤ والادراك . وتقدم أشكاله التعبير الثقافية تعكس لنا التطور التاريخى للانسان فى استغلاله لهذه الأدوات من أجل معرفة واقعه .

وينبغى أن ننبه هنا الى أن المعرفة التى نتلقاها من الفن مختلفة عن المعرفة العلمية التى نجدها فى العلوم الطبيعية ، التى تحلل نسب الماء على سبيل المثال - الى عناصره الأولية من اكسجين وهيدروجين ، فالمعرفة فى الفن تشكل معرفة نوعية مرتبطة بمدى ما يقوم به المتلقى فى دراسته للعمل الفنى وتقاليد الفنى وحقائق التشكيل الجمالى فيه ، اذ ان المعرفة الفنية لا تمنح نفسها الا لمن يستوعب أدوات العمل الفنى بشكل يستطيع أن يقرأ به جوهر الواقع والانسان الكلى ويدرك الأبعاد الجمالية للمعرفة الفنية وحقائق التشكيل الجمالى فيه ، اذ ان المعرفة الفنية لا تمنح الا لمن يستوعب أدوات العمل الفنى بشكل يستطيع أن يقرأ به جوهر الواقع والانسان الكلى ويدرك الأبعاد الجمالية للمعرفة الفنية والواقع أن وظيفة الفن لدى لوكاتش مرتبطة بتوحيد لوكاتش بين الجمالى والأخلاقى ، ويتجلى هذا فى نظرية الالتزام التى يطرحها لنا لوكاتش ويشير منها الى ضرورة التزام الكاتب بموقف تجاه قضايا مجتمعة .

فأساس الأدب لدى لوكاتش هو علاقة المشاركة بين الناس ، فهو يبدأ حديثه عن الواقعية بعبارة لهيراقليطس تبين انتشارا للبشر فى المجتمع

الى وحدة تجمعهم • « ان الايقاظ ينتسبون الى عالم مشترك • أما النائم
فينصرف الى عالمه الخاص فحسب » (٥٤) ، ويؤكد هذه الوحدة بقوله :

« ان أساس الأدب العظيم هو العالم المشترك للناس الأيقاظ ،
الذى تحدث عنه هيراقليطس ، عالم الناس الذين يكافحون في
المجتمع ويعملون في كفاح مع بعضهم بعضا ومن أجل بعضهم
بعضا وضد بعضهم بعضا ، وليسوا سلبيين لا يحس أحدهم
بوجود الآخر » (٥٥) •

وإذا كانت أهمية الفن تدور « حول الانعكاس الفنى للواقع الموضوعي
بكل غناه وعمقه • فإن هذا الغنى وهذا العمق ينشآن في النواحي ذاتها من
الفعل المتبادل المتنوع والمليء بالكفاح بين النواحي الانسانية ، وهذا الكفاح
هو الذى يؤلف أساس وجود وتفتح الفردية الانسانية ••• وان الحقيقة
الأدبية بعكس الواقع الموضوعي تتركز الى أن ما يرتقى الى واقع مصاغ
أدبيا ان هو الا ما ينطوى عليه الانسان كامكانية • ان التخطى الأدبي
يقوم على اعطاء هذه الامكانيات الغافية فى الانسان تفتحا كاملا » (٥٦) •

والنص السابق يوضح لنا كيف أن وظيفة الفن تتضح من خلال
نظرية النمط لدى لوكاتش ، فى المشاركة فى المصير عن طريق الوعي بين
البشر ، فيرتفع الفردى والخاص الى التعبير عن الكل ، حيث يعبر النمط
أيضا عن الامكانيات الدفينة فى الانسان ، وبالتالي يصبح الفن وسيلة
تفتح هذه الامكانيات •

والفن ، بهذا المعنى ، هو الوسيلة التى يجد فيها الانسان نفسه
وقد تحرر من الممارسة اليومية ، بمعنى أنه تحرر من الاغتراب والتشويش
الذى يطحن الانسان فى نظام المجتمع الرأسمالى ، ويصبح ما يراه الانسان
فى العمل الفنى وسيلة لتفتح امكانياته الكامنة فيه ، فيتدخل الفن فى
حياة الانسان اليومية ، ولذلك فإذا كان الفن يلتقط الحاضر ، فإنه يفعل
هذا لكي يساعد الانسان على تجاوز هذا الحاضر الى مستقبل أكثر تناميا
وانسجاما ، فالعلاقة بين الفن والواقع والمتلقى ذات طابع جدلى ، بمعنى
أن الفن يعكس الواقع ، ليخلص الانسان من ثروة التفاصيل الصغيرة ليقب
عند الجوهرى والأساسى ، أى كشف الواقع وقوانينه الموضوعية ، أو
لينقذ الانسان من الانغماس التام فى الأحداث اليومية ، لكي يرى

(٥٤) لوكاتش : دراسات فى الواقعية ص ٢١ •

(٥٥) المصدر السابق : ص ٦ •

(٥٦) المصدر السابق ص ٢٦ - ٢٧ •

مستقبله ، ومستقبل الواقع نفسه ، « فالإنسان في الفن يستعيد ذاته ، باستعادة هذا البعد الميتافيزيقي لروح العالم » (٥٧) .

والواقع أن رؤية لوكاتش بهذا الشكل تجعلنا نقول إن الأصل فيما يقول لوكاتش هو علم الجمال الهيجلي ، لأنه إذا كان الفن عند هيجل هو تحقق الروح في المستوى الحسي ، فالفن لدى لوكاتش تحقق للإنسان حيث إن الفن يجسد الوعي الذاتي للأجناس البشرية ، ولهذا فإن لوكاتش يشترك مع هيجل في فهمه للفن حيث يخرج من الأحادية والجزئية .

ويتولد أثر الفن في الإنسان حين ينقذه من التناقض ، ويكون الفن هو الوعي الذي يعطينا انذارا يقول لنا « صر ما أنت ، كن متناسبا مع جوهرك ، طور ، رغم التأثيرات المزعجة للعالم الداخلي والخارجي ، ما يحيا ويتحرك دون انقطاع في أعماقك كنواة جوهرية » (٥٨) .

أي أن الجمال يصبح هو الطريق نحو الأخلاق ، ليساعد الإنسان في ممارسة الحياة ، فالأصل لدى لوكاتش هو الحياة نفسها ، التي تكون أكثر ثراء حين يلجأ الإنسان إلى الفن ليعيد خلق الحياة من جديد ، عن طريق أن يفهم الإنسان نفسه ، ويكتشف الجوانب الخفية فيها .

والواقع أن لوكاتش نظر للفن من حيث وظيفته نظرة أخلاقية ، وهو مدين بهذا إلى الفكر اليوناني ، فأرسطو وأفلاطون كانا يبحثان في مصدر الفن وطبيعته من أجل تحديد أثره ووظيفته في المجتمع ، لأن ما كان يشغل أفلاطون في الجمهوريه ليس شعر الشعراء وإنما انشغال الشعراء في عصره بالتعبير عن الحسي مما يؤثر على حراس مدينته الفاضله ، ولذلك فهو مهتم بأثر الفن ودوره في تربية البشر ومدى قدرتهم عن الكمال الفعلي عن طريق الفن ، وهذا يعني أن الفكر اليوناني نظر للمتلقي الذي يتعامل مع الفن نظرة أخلاقية ، لأنه يحاول أن يحدد لنا الأثر الذي يترسب في داخله ، وقد انتهى أرسطو في نظريته للفن إلى القول بالتناسب أي أن الفن يؤدي إلى التوازن والتوسط وهذا مفهوم أخلاقي أيضا .

أما المدارس الفكرية التي تتوالى بعد ذلك ، فهي تتراوح في تحديد قيمة الفن ووظيفته بين التأكيد على الوجدان الذي يتمثل في المدرسة الرومانسية ، لأن الرومانسيين اعتقدوا أن الخيال المرتبط بالقوى الوجدانية للإنسان هو الذي يوصل الإنسان إلى الحقيقة ، وبين التأكيد

— Lukács : The Philosophy of Art. New Hungarian quarterly, (٥٧) Vol. viit, No. 47, p. 62.

(٥٨) لوكاتش : توماس مان ، الترجمة العربية ، ص ٢٦ .

على اللعب كسلوك جمالى ، وهذا ما نجده لدى شيللر ، وأيضا لأنه هو الذى وضع تناقضا بين العمل الضرورى والفن ، وارتبط الفن لديه بقيمة نسبية ، وقد ارتبط الفن لدى شيللر بتحرير الإنسان ، لأن الإنسان لا يلهو الا حينما يكون حرا ، والفن لهو ، وعلى هذا الأساس ربط شيللر بين الفن واللعب فى نظريته الجمالية من خلال نظريته لتنميط الطبيعة الانسانية فى مقالته الشهيرة « حول الشاعر العاطفى والشاعر الساذج » لديه هو الذى يتمثل الطبيعة كما هى ، أما الشاعر العاطفى فهو الذى يضيف من وجدانه على الطبيعة ألوانا خاصة به .

ومن الواضح أن لوكاتش استفاد من شيللر فيما يختص بموقفه من الفن والحرية ، فكلاهما رغم اختلاف نظرة كل منهما للفن ، يؤيد على هذه الوحدة ، بل ان شيللر يقول بأهمية الفن ودوره فى تغيير الواقع الانسانى ، وتحرير الانسان من الاغتراب ، وبالطبع يمكن أن نجد فروقا جوهرية كثيرة بين تصور كل منهما ، لدور الفن فى التغيير ، لأن فهم شيللر للواقع كان متأثرا بالجوانب المثالية ، بينما يتضح لدى لوكاتش استخدامه لمنهج الجدلى فى العلاقة بين الواقع الانسانى ، وما ينتج عنه من مختلف الأنشطة والظواهر بما فيها الفن .

والواقع أن لوكاتش بتحديد له لوظيفة الفن بهذا الشكل ، يجعل للفن غايات أخلاقية ونفسية واجتماعية ، وكل غاية من هذه الغايات ترتبط بمدارس فى علم الجمال تحاول أن تربط الفن من وجهة نظرها - بالغاية التى تتفق ومجمل رؤيتها للعالم ، ورؤية لوكاتش للفن ترتبط بالغاية الاجتماعية أكثر من الغايات الأخرى ، وان اتضح الجانب الأخلاقى كجزء من رؤيته لدور الأدب والفن فى المجتمع .

ونريد أن نقارن وجهة نظر لوكاتش بما ورد فى مدارس علم الاجتماع الجمالى (*) عن وظيفة الفن ، لنرى مدى الاضافة الحقيقية التى أضافها لوكاتش ، وسأحدد وظيفة الفن كما حددها هربرت ريد فى كتابه « الفن والمجتمع » ، ولن ألتفت الى الكتابات الاجتماعية لا سيما عند « همبوليت تين » رغم أنه أول من أبرز النزعة الاجتماعية فى الفن ،

(*) علم الاجتماع الجمالى هو الاسم الذى أطلقه دوركايم فى كتابه « المنهج فى سائر العلوم » لهذا الفرع من علم الاجتماع ، ويسميه كل من شارل لالو ، وجولدمان بعلم « الجمال الاجتماعى » ، ومدلولها واحد وهو دراسة الفن من الوجهة الاجتماعية من حيث أهمية الفن فى المجتمع ومن حيث وظائفه فيه ، ومن حيث نشأته وتطوره وعلاقاته مع النظام الاجتماعية ، وغيرها من الموضوعات التى تربط الفن بالمجتمع .

انظر « الفن وعلم الاجتماع الجمالى » د. عبد العزيز عن. القاهرة ١٩٥٨م ، ٤

لأنه غلب العناصر الطبيعية مثل الجنس والسلالة والبيئة والفترة التاريخية في دراسته للفن ، ومن ثم فقد درس الفن ، مثلما يدرس العالم النبات أو الطبيعة ، وقد تحدت وظيفة الفن لدى دور كايم في قدرته على خلق وحدة متماسكة بين الجماعة الاجتماعية ، حيث يجتمع البشر في أى مجتمع حول فنون جماهيرية مثل الرقص الشعبي ، أو الموسيقى أو الأناشيد القومية ، وللفن أيضا وظيفة روحية في التخفيف من وطأة الحياة المادية على نفوس الناس ، كما أن له وظيفة تربوية حيث يكون وسيلة فعالة لتنمية الإدراك بالعالم ، والأخلاق (٥٩) .

كذلك للفن دوره أيضا في الدعوة الأيديولوجية ، نتيجة للقدرة التي يمتلكها الفن في التأثير على الجماهير الغريضة ، لأنه وسيلة لتحجيمهم ، وأضاف هربرت ريد وظيفة الفن العملية في الكشف عن الحقب التاريخية البعيدة عن طريق تحليل الفنون التاريخية التي كانت سائدة حينذاك .

والواقع أن لوكاتش لا يضيف جديدا إلى هذه الأبعاد المختلفة التي حددها علماء الاجتماع لوظيفة الفن ، ولذنبهم كانوا ينطلقون في نظرتهم للفن من كونه ظاهرة اجتماعية ، بينما لوكاتش ينطلق من دراسة طبيعة الفن البجدلية ، ومن ثم يتحدد على أساسها خواصه ، ولقد شرحت وظيفة الفن من الناحية الاجتماعية ، لأبين أن انجاز لوكاتش يتمثل في صياغته المتميزة لهذه الوظائف التي يطرحها للفن ، من خلال إخلاصه للتراث الألماني والهيكل الذي ينتسب إليه ، وسوف نرجل نقد لوكاتش بشكل مفصل إلى الفصل الأخير من الرسالة .

ويمكن أن نقدم نموذجا لتطبيق افكار لوكاتش على السينما :

ان هذا الجزء مخصص لشرح جماليات السينما كما يراها جورج لوكاتش ، لنطرح للجانب التطبيقي في رؤيته الجمالية فيما يخص وظيفة الفن ، والمشكلات الجمالية المتعلقة بالفن السينمائي لم تكن ضمن اهتمامات لوكاتش الفلسفية ، لكن لوكاتش شرع في دراسة هذه المشكلات منذ ما يقرب من خمسين عاما ، في دراسة بعنوان (أفكار حول جماليات الصورة المتحركة) ونشرت عام ١٩١٣ ، أى حينما كان الفن السينمائي في مرقا الطفولة ، والدهشة تملك المرء وهو يقرأ هذا المقال ، لأنه قد حدد لنا في هذا الوقت المبكر المشكلات الخاصة بتحديد ماهية الفيلم السينمائي والخصائص النوعية التي تميزه عما سواه ، فبدأ لوكاتش

بالنظر للسينما باعتبارها فنا تعليميا يملك القدرة على التوضيح والحركة ، وهو ما ليس متاحا للمسرح ، ورؤية لوكاتش للسينما بهذا الشكل متفقة مع رؤيته للفن بشكل عام من حيث وظيفته التعليمية ، ويقارن لوكاتش بين السينما والمسرح ، من أجل اكتشاف الأبعاد الميتافيزيقية للسينما ، فيصل الى أن المسرح يتميز بهذا التواصل الحي بين الممثلين والجمهور ، بتلك « الطاقة الإشعاعية التي تغمر بفيضها كائنات انسانية حية أخرى ماثلة أمامها » (٦٠) .

ويرد لوكاتش على القول بأن أحداث المسرح تنتهي عند المتلقي نتيجة دورة الزمن الفعلية ، بأن هذا لا يقلل من قيمة الدراما المسرحية ، لأن هذا الزمن هو المعادل الضروري والتعبير الفعلي عما هو قدرى في الدراما ، « لأن القدر هو ما يحدث في الزمن الحالي ، أما الماضي فلا يبدو أن يكون اطارا له ، ومن منظور ميتافيزيقي يبقى المستقبل ، الذي يبدو من خلال منظور القدر شيئا معدوم الدلالة ولا ينتمى للواقع كلية ، لأننا لا نعثر عليه الا في الموت الذي ينهي كل المآسى » (٦١) .

فالحضور هو أهم ما يميز المسرح عن السينما ، « فلكي تكون حاضرا يعنى في حد ذاته أن تكون حيا في الحقيقة وبالتحديد وبأقصى تكثيف حياتي ممكن . يعنى في حد ذاته أن تعيش قدرا ... هذا بينما تعجز السينما نهائيا عن أن تحقق مثل هذه الكثافة الحياتية بما يكفي لأن ترفع كل شيء الى ذروة سامية - في مملكة القدر » (٦٢) .

ويعتبر غياب هذا الحضور هو الخاصية الجوهرية بين السينما والمسرح ، والذي تترتب عليه نتائج جمالية ، من أهمها أن التكنيك المستخدم في السينما - حتى لو التزم بتصوير الحياة الطبيعية - يظل يعتمد على الخيال الذي يستحضر الحياة في صور متتابعة ، ويصبح في المونتاج تكنيكا للتلاعب بالآزمنة المختلفة .

والخيال في السينما ليس مقابل الخيال في المسرح ، ولكنه يشكل بعدا جديدا مرتبطا بالسينما التي هي حياة بدون خلفية أو منظور ، لا تهتم بالاختلافات الكمية والكيفية ، لأن العرض السينمائي مرتبط بمستوى مسطح تماما .

(٦) جورج لوكاتش ، الشعر والفيلم ، ترجمة الفروق عبد العزيز ، مجلة الأعلام العرافة ، العدد العاشر ، تموز ١٩٧٦ ، ص ٤٥ .
 (٦١) نفس المصدر السابق ص ٤٦ .
 (٦٢) نفس المصدر السابق : نفس الموضع .

والفارق الآخر بين السينما والمسرح يتمثل في الزمن ، فالحس بالزمن في الدراما يعطى أبعادا مرتبطة بالحضور الابدى ، أما الحس الزمنى في السينما فيتميز بالصور المتغيرة ، التى لا تعطى أى انطباع بالتوقف العميق تجاه الحدث الدرامى ، فالمسرح مرتبط بالميتافيزيقا الخالصة ويحتوى على كل ما هو حى ، ولكن السينما تتسم بقوة شديدة وبقدرة مؤكدة على التحديد والتعيين ، وسيطر على الصور المتحركة (أن كل شيء ممكن) ، فالتكنيك لديها يعبر عن المطلق ، ولذلك فان حقيقة كل لحظة من اللحظات لا يمكن العثور عليها ، ومقولة الامكانية عند معارضتها بالحقيقة لن تكون ذات معنى فى السينما ، فالسينما تعتمد على وجود عالم متوافق ومتجانس نوعا بشكل موحد ، و « يمكن أن تجد أصداء ذلك فى مملكة الشعر والحياة ، لكنه لا يمكن أن يقدم البعد الداخلى » (٦٣) .

ويعتقد لوكاتش أن المسرح سيظل يحتفظ بهذا البعد الاغريقى ، حيث يصبح المسرح مملكة الأقدار والنفوس العارية ، وجميع العناصر الأخرى المرتبطة بالمسرح - من ديكور وملابس وغيرها - هى وسائل التوفيق مع العالم فى المسرح ، ولكنها تتحول دائما عند حلول اللحظات الحاسمة فى الدراما الى أشياء باهتة ، بينما فى السينما تعرض الأحداث دون أن تتعرض لدواعيها ، ان الشخصيات تتحرك هنا دون أن تعرض أرواحها . ويعتقد لوكاتش أيضا أنه من خلال السينما ، يستحيل كل ما كان دائما خاضعا لقهر الوزن الأسطورى المجرى للقدر الى حياة مفعمة بالثراء والازدهار ، فعلى المسرح تنعدم أهمية الأحداث فى ذاتها ، لأن التأثير المشع من قيمة القدر - فيما يجرى حولنا من أحداث - يغمرنا ويستحوذ علينا ، أما « فى السينما فان الطريقة التى تتابع بها الأحداث هى المسيطرة » (٦٤) ، ويشير لوكاتش بذلك الى أهمية المونتاج فى خلق وحدة تومى الى غاية معينة .

والواقع أن نص لوكاتش يمتلى شاعرية وعذوبة ، فهو يقول « لقد فقد الانسان روحه ولكنه اكتسب جسده عوضا عنها ، ان عظمته وشاعريته تكمنان فى الطريقة التى يستطيع بها أن يقهر العوائق الفيزيائية المختلفة مستعينا بقوته أو بمهارته هذا بينما تنشأ الملهاة عن فقدتهما انفة والمهارة أو صراعه معهما .

(٦٣) المصدر السابق ، ص ٤٧ .

(٦٤) نفس المصدر السابق ، نفس الموضع أيضا .

وسوف يكون للمنجزات الفنية والتكنيكية الحديثة تأثير تخيل
وشاعري حلاب في المستقبل (٦٥) .

ويحذر لوكاتش من تأثير السينما الخلاب ، ونبين أنه لابد من أن
نشعر بالمسئولية ، لأننا اذا تركنا السينما بدون فكر جمالي فهذا يعنى
أننا نطلق الطفل الكامن فى أعماق كل انسان من عقله ، نيسيطر على
الكيان النفسى لمشاهدى الأفلام .

ويبرز لوكاتش أن السينما غير مرتبطة بحدود الواقع اليومي ، فهي
تعطى أبعادا جديدة ذات طابع شاعري بمفردات الحياة الحديثة ، مثل
السيارة والثوارع ، والبنائيات الجديدة . والسينما أحوج ما نكون الى
الشاعر العظيم ، لكى يعيد تفسير العالم وترتيب عناصره ، ولكى يحيل
الطاقة الكامنة فى الأحداث العادية الى ميتافيزيقا عميقة والى أسلوب حالىص
ويرى لوكاتش أن ما تم فى الأفلام لا يعدو أن يكون نتاجا لروح التكنيك
فى السينما ، ولكن على نحو ساذج ، بل وأحيانا يتحقق انفيهم صد ارادة
صانعيه أنفسهم لأنهم لا يحسنون استخدام أدواته .

ويختتم لوكاتش دراسته بأنه « اذا حدث مرة واحدة أن سحق هذا
المنافس (الفيلم) هدف المسرح الحالى الذى يتمثل فى تقديم التسلية
الكاملة ، فان المسرح سوف يجد نفسه مضطرا لكى يعود أدراجه من جديد
الى حيث يجد نداه الحقيقى فى المأساة العظيمة والملهاة العظيمة » ، (٦٦) .

٦ - الكلية فى الفن :

ان التعريف الذى يعطيه لوكاتش للكلية فى كتاباته الأولى ، يجعل
من هذه الكلية كما سبق أن رأيناه - المفتاح الحقيقى لفهم ايدىالكتيك
الماركسى - حيث يجعل الكلية هى أداة المعرفة وموضوعها فى آن واحد ،
ولذا يجب أن يكون موضوع المعرفة موضوعا شاملا ، والذات التى تطرحه
هى ذات كلية ، ولا يمكننا أن نفهم أى موضوع اذا نظرنا الى أجزائه
معزولة عن خارج اطار المحتوى الكلى ، وليس للكل أى معنى الا بعلاقته
مع جميع العناصر التى يتشكل منها ، وفى نظرية لوكاتش الجمالية تصبح
الكلية لديه هى كلية للموضوعات ، بمعنى أن الفن لابد أن يعبر عن الجوهر

(٦٥) المصدر السابق ، ص ٤٧ .

(٦٦) المصدر السابق ، ص ٤٨ .

الكلية فى الموضوعات التى يهتم بها ، ويوضح لنا لوكاتش أهمية الكلية فى الفن بقوله :

« يتوقف المجموع الفنى الحقيقى للعمل الأولى على اكتمال الصورة التى يقدمها للعوامل الاجتماعية الجوهرية المحددة لهذا العالم الذى تم تصويره ، ومن ثم فإن ذلك يمكن أن يرتبط بخبرة المؤلف الخاصة المكثفة بالعملية الاجتماعية . . أما الطابع الذى يميز الأعمال الواقعية العظيمة ، فيكمن فى أن شموليتها المكثفة للعناصر الاجتماعية الجوهرية لا تتطلب ادخالا لتصحيح موسوعى ، أو أكاديمى لكل الخيوط التى تحيك النسج الاجتماعى . . . وعلى النقيض من ذلك فإن التصوير الفوتوغرافى للواقع بواسطة كاتب هو مجرد مشاهد ومراقب لا يقدم أى مبدأ أو قاعدة مجمعة ، وهو المبدأ أو القاعدة الكامنة الملازمة لمادة الموضوع نفسها » (٦٧) .

وقد اهتم لوكاتش بتولستوى ، « لأنه لا يوجد كاتب آخر تنطوى « كلية الاشياء » فى أعماله على هذا الشراء والاكتمال مثل تولستوى » (٦٨) ، وتظهر لنا الكلية كمنهج لتفسير العمل الفنى ، من خلال توضيح لوكاتش أن الكلية هى المبدأ الذى يحكم كل الأدب الوافى الكبير ، وهى المبدأ التنظيمى الذى يسمح للمؤلف بالاختيار الوافى بين الجوهرى والعرضى ، فى المادة الخام التى يستخدمها ، ولكن هذا لا يعنى أن على كل عمل فنى أن يعكس الشمولية الموضوعية للحياة بشكل مباشر ، وإنما على الفنان أن يصور لنا أساسا ومواقف فردية تعكس الجوهر الكلية للحياة ، ويعطينا إيهاما وهو يحيى عالمه الخاص وكأنه يعكس لنا الحياة فى حركتها الشاملة ، كصيرورة وكلية ، وذلك عبر تكثيفه ، للانعكاس الشامل لأحداث الحياة ، ويتم ذلك من خلال الجدل بين الكلية وخصوصية الفردى ، ويظهر مفهوم الكلية فى الفن لدى لوكاتش ، بشكل أكثر وضوحا فى نظريته عن النمط .

ونبدأ بتحديد مفهوم الكلية لدى لوكاتش من تأكيده على أن هنالك حاجة رئيسية لدى الانسان لكى « يشعر بنفسه بشكل كلى ، ونزداد هذه الحاجة الحاحا فى المجتمع الرأسمالى المعاصر ، حيث ان تقسيم العمل

(٦٧) جورج لوكاتش : دراسات فى الواقعية الأدبية الأوربية ، ترجمة امير اسكندر ، ص ١٧١ - ١٧٢ .

(٦٨) المصدر السابق ، ص ١٧٧

يفصل بين قدرات الانسان ، ويفصل الناس بعضهم عن بعض « (٦٩) » ، فهو مطلب حيوى للانسان ، يستطيع أن يجده فى الفن ، حيث انه يتميز بتقديم « الانسان الكلى » (total Man) وبذلك يستطيع الانسان أن يلم شتات نفسه من خلال الفن .

والكلية فى الفن تتجلى فى كون الفن شكلا خاصا لانعكاس الواقع الموضوعى ، فمن المهم أن يستوعب هذا الواقع ، كما هو بالفعل ، ولا يقتصر التعبير عما يبدو مباشرة ، واذا يسعى الكاتب الى استيعاب الواقع ، وعرضه كما هو فعلا ، فان هذا يستلزم الشمولية الموضوعية للواقع ، وقد أبرز لوكاتش المدلول العملى لمقولة الكلية ، بأنه اذا أراد الكاتب أن يقوم بصياغة كلية الواقع فعليه أن يستوعب جميع جوانب الموضوع الذى يكتب عنه ، ويفهم العلاقات المختلفة التى تحيط بموضوعه ، وعلى الكاتب أن يستوعب الترابط الشامل للواقع ، ويدرك أن كل لحظة منه تعتبر جزءا من الترابط الشامل ، فلا ينبغي تضخيمها فكريا وعاطفيا كواقع وحيد ينبغي رؤية كل لحظة فى علاقاتها الجدلية مع اللحظات الأخرى ، « بحيث لا يغفل الفنان العلاقة الديالكتيكية بين الظاهرة والماهية ، أى أنه يعرض لنا الظاهرة الفنية بما يمكننا من فهم ماهيتها ، بحيث يكشف العرض الجمالى عن الترابط بين الماهية والظاهرة ، فى مقطع الحياة المعروض ، بدون أدنى تعليق يدس من الخارج » (٧٠) . وعلى ذلك فان الكلية فى الفن ، مرتبطة بمنظور الكاتب الى الواقع ، لأن الرؤية الواقعية فى الفن كمنظور لدى الكاتب يعطينا نتاجا أدبيا يختلف عن الرؤية الرومانسية والطبيعية ، وكلا منهما تعزل الظاهرة التى تدرسها عن مجمل القطور العال للمجتمع والتاريخ الانسانى ، فالكلية فى الفن مرتبطة على المستوى التاريخى ، بتاريخية اللحظة التى يكتفها الفنان فى أعماله ، ومرتبطة أيضا بتاريخية النوع الفنى الذى يمارس فيه الفنان عمله ، بمعنى أن التكنيك والوصف والحوار والأسلوب ، كلها أدوات تتضافر لإبراز هذا الكلى فى الفن ، وهذا يعنى الجوهر الموضوعى للواقع .

و « النمط » يجسد لنا الرؤية الكلية للكاتب ، لأن النمط سيتضح فيما بعد يعتمد على إبراز التعميم من خلال مجموعة هائلة من التجسيديات الفردية ، بحيث يعبر الفنان من خلالها عن إمكانيات ثرية للواقع ، تتجلى فيه الجوانب الذاتية والموضوعية . والنمط مرتبط بمنظور الكاتب ، لأن رؤية الكاتب هى التى تسمح لشخصه أن تتضح على نحو ما يدركها

— R. Pascal : George Lukács : The Concept of Totality, (٦٩)
from Parkinson's Book p. 187.

(٧٠) لوكاتش ، دراسات فى الواقعية ص ١٢٥ .

من خلال علاقتها بالواقع المحيط بها ، فمعرفة الفنان لواقعه تتبدى لنا فى حركة شخوصه فى الواقع ، ولذلك فان شخصيات مثل « هاملت » و « ولهم ما يستر » لم تستطع أن تكتسب شمولا وعمقا أدبيين فعليين الا لأن مبدعيها قد سيطروا على كل المسائل التى حركتهم ، ولأنهم كانوا قَادرين على أن يرسموا لها سماتها البيولوجية والنفسية والاجتماعية فحسب ، بل سماتها الفكرية أيضا بملامحها الواضحة الدقيقة .

والكلية فى الفن ليست مرتبطة فقط بالموضوع الذى هو مادة الحياة التى ينبغى صياغتها ، وانما مرتبطه أيضا بالشكل ، فالتأنيب لا يمكنه أن يتقبل الموضوع كما هو ، وانما عليه أن يبحث عن الشكل الذى يتقبله ويستوعب الامدانات الداخليه لهذا المضمون الموضوعى ، وعليه أيضا أن يدرس قوانين كل نوع من الانواع الأدبية والفنية الى جانب دراسته للجوانب التساملة للموضوع الذى يدرسه ، لأن الشكل فى نوع فنى معين يؤدى بمادة ما الى التفتيح ، فى حين أنه يؤلف بالنسبة لمادة أخرى عاقا عن الحركة الحرة (٧١) ، وهذا الأمر ليس عرضيا ، لأن بحث قوانين كل نوع على حدة لا يفضى بالمعنى الجمالى الى الموضوعية الأدبية فحسب ، وانما تنجلي قوانين حركة المادة والشكل التى تقود الفنان بالاستغلال عن الوعى الى الاكتمال ، أو الاخفاق بل بالمعنى الاجتماعى الانسانى أيضا ، لأنه « كلما كان الشكل الفنى موائما برزت الشروط الاجتماعية الانسانية لكل نوع » (٧٢) .

ولوكاتش يقدم مثالا على هذا من خلال أعمال ليسنج ، الذى ارتبطت أعماله ، باكتشاف قوانين الدراما الأكثر أهمية ، لأن هدف ليسنج كان هو البحث عن الحقيقة الجمالية الموضوعية ، وطمح ككاتب الى دراما بورجوازية تعبر عن المسائل المأساوية والهزلية فى الحياة المعاصرة ، بنفس العظمة الدرامية التى صاغ بها سوفوكليس وشكسبير المجتمعات الماضية ، وقد توصل « ليسنج » - عبر البحث عن نقطة تقاطع كل هذه المطامح النظرية - والعملية - الى معرفة الوحدة العميقة للمأساة كنوع ، متخطيا كل الاختلافات الضرورية تاريخيا واجتماعيا فى أشكال ظهورها .

ان ادراك هذه الوحدة الجوهرية فى الشكل الأدبى الرئيسى هو احدى نتائج الكلية فى الفن لدى لوكاتش ، اذ ان الرؤية الكلية هى التى تساعدنا على تجاوز الفردى والذاتى حتى نبلغ موضوعية الفن ، كفن ، وكعصر فى الحياة الاجتماعية ، لأن النظرة الكلية ترى كل عنصر من

(٧١) المصدر السابق ص ١٥٤ .

(٧٢) المصدر السابق ص ٣٣٥ .

خلال ترابطه الشامل مع العناصر الأخرى ، فلا تفصل المضمون الموضوعي ،
عن الاطار الكلي ، ولا تفصل الفن عن الحياة الاجتماعية .

والكلية ليست هامة للفنان فحسب ، لاختيار النوع الفني الذي يجسده
موضوعه ، وانما هامة أيضا لدى الناقد ، لا سيما الناقد الفلسفي ، الذي
يملك رؤية كلية لمشاكل العصر ، وتنبع أهمية عمل كل من الناقد والمفكر
من كلية نظراته لمسائل المجتمع ، علاوة على اهتمامه بنظرية الفن ، ولذلك
فإن فهمه للكلية في الفن يكاد يكون تاما ، لأنه يتميز عن الناقد العادي
في ادراكه لتطور تاريخ علم الجمال ، بالإضافة لادراكه للترابط الشامل
لجميع عناصر الواقع الموضوعي .

والسؤال الآن : كيف يمكن تناول العمل الفني بشكل كلي ؟

إن الناقد عليه أن يتناول العمل الفني باعتباره كيانا كليا يفصح
عن نفسه في أجزاء وعناصر مترابطة ، ترابطا شموليا ، ولذلك لا يمكنه
أن يفسر أي جزء دون الرجوع إلى الأجزاء الأخرى التي تكون مجمل العمل
الفني ، والدلالة هنا ينبغي أن تستمد أسسها من داخل العمل الفني نفسه ،
بحيث تكون الأجزاء مجموعة دوال ، تكون في نهاية العمل ، ومن خلال
شموليته ، الدلالة العميقة للنص كانعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي ،
ولذلك على الناقد أن يدرس الصلة الاجتماعية ، الخاصة والفريدة ، بين
العوامل الذاتية والعوامل الموضوعية في العمل الفني ، ودراسة نقطة
التحول من الموضوع إلى الذات ، والعودة إلى الموضوع ، وهذا يتطلب بالطبع
نفوذ طريقة للنقد إلى شمولية العملية الفنية ، وترتيب الأعمال الجزئية
في عمل الفنان الكلي ، وامتلاكها للقدرة على الاستجابة مباشرة للفن ، وهذا
يعني أن الكلية لا تعني هنا النظر إلى العمل الواحد للكاتب نظرة كلية
فحسب ، وانما أيضا وضع أعمال الكاتب كلها باعتبارها أجزاء تكون الكل
الجمالي للكاتب ، فمثلا حين نتناول أشعار الشاعر « ادجار آلان بو »
لا نتناولها باعتبارها قصائد مفردة ، ولكن باعتبار هذه القصائد قصيدة
شعرية طويلة ، يمكن من خلال دراستها أن نعرش عن الكلية في مجمل أعمال
الشاعر بما يفصح لنا عن رؤية الكاتب أو الشاعر للعالم » (٧٣) .

وهكذا فإن مقولة الكلية تتحول إلى منهج وأداة لمعرفة أي نص فني ،
ودراسته من خلال العملية النقدية ، كما أنها منهج التشكيل الفني المناسب
للكاتب الواقعي الذي يطمح إلى تصوير الترابطات العميقة في الواقع .

وقد رأينا كيف ان الكلية لا تتعلق بالموضوعات الكلية فحسب في الفن ، أى بالمضمون الكلى ، وانما ترتبط أيضا بذات الكاتب ، التى لابد أن تكون كلية أيضا ، ولذلك أهتم لوكاتش بتفسير وضع الكاتب فى المجتمع ، باعتباره الذات الكلية ، وهنا يتميز لوكاتش عن الماركسيه التى لا تتحدث عن أفراد معينين ، وانما تتحدث عن طبقة أو شرائح اجتماعية ولذلك يلجأ لوكاتش الى تفسير رؤية الكاتب بالتعبير عن طبقة معينة ، أو نفهم من خلاله أيديولوجية طبقة ما ، والواقع أن هذه من المشاكل المعقدة فى دراسة كلية أى نص أدبي ، لأنه ليس هنالك وسيط ملموس بين الكاتب والمجتمع ، لاننا اذا فسرنا الكاتب وأعماله على أساس الطبقة انسى ينتمى اليها ، فان تفسيرنا لأعمال بلزاك وتوماس مان وتولستوى سيبكون متعارضة مع الطبقة التى ينتميان اليها .

ومن هنا فان لوكاتش يفسر أهمية أى كاتب بالنظر الى الرؤية الكلية لديه ، وبالفروق الفردية التى تميزه عن غيره من الكتاب ، فهو يعتقد « أن روايات توماس مان ، ولا سيما « الجبل السحري » ، تنسب لنا طبيعة المجتمع البورجوازي بفضل نزعات مان التقدمية ١٠٠ ، ولأنه حاز بوصفه فردا يكتب ، خبرة عميقة وجذرية بالمشكلات العميقة التى كان المجتمع الألماني يعاني منها » (٧٤) .

وعلى هذا فان موضوعية الكاتب تتصل بنزاهته الشخصية — على حد تعبير لوداتس فى كتابه « دراسات فى النواحي الاوربية » وبمعدل سرعتة التقديمية ، وفى الواقع ان هذا يخالف الماركسية ، التى تؤيد أن المجتمع يتألف من تشكلات اجتماعية ، والطبقة تتحدد من خلال مودسها الذى تشغله فى عملية الانتاج الاقتصادى والاجتماعى ، ولقد كان كاتبنا — مثل بلزاك — فى القرن التاسع عشر ينتهى الى طبقة اجتماعية هى الطبقة البورجوازية ، التى غير الكتاب من خلالها عن مواقفها التقدمية من البهياد المجتمع الافطاعى ، ولكن فى القرن العشرين ، فان كاتبنا مثل توماس مان لا يعبر عن طبقة ما ، بل يعكس لنا نظرة القوى التقدمية فى المجتمع بشرط أن تكون له المزايا الأخلاقية الضرورية ، التى تمكنه من البناء وجهة نظر القوى الصاعدة فى المجتمع . ولذلك فان لوكاتش لا يميز بين الكتاب الواقعيين (مثل تورجنيف ودستوفسكى وتولستوى) الا من خلال تحليله لوجهات نظرهم الشخصية ، وذلك لأنه يرى أن البورجوازية ككله غير متميزة وليست مجموعة خاصة .

وهكذا فان تفسير لوكاتش لكلية نص أدبي ما بالرجوع الى مؤلفه ، يشوبه كثير من الغموض والالتباس ، لأنه يرجع الى الفروق الفردية للكاتب ويفسر على أساسها رؤية الكاتب ، بمعنى أنه يفسر أهمية الكاتب على أساس الجوانب الأخلاقية لدى الكاتب ، أى يفسر موقف الكاتب بعوامل جزئية .

والواقع أن الكلية كمقولة مرتبطة بباقي المقولات الجمالية الأخرى لدى لوكاتش ، باعتبارها المنهج الجوهرى فى رويته الجمالية ، فالانعكاس مثلا لا يكون جماليا الا اذا كان يؤدى الى انعكاس الجوهر التكى للواقع فى العمل الفنى ، وهكذا يرتبط الأساس التكى بباقي المقولات كما أوضحنا فى كل مقولة على حدة ، فالنمط مثلا هو التعبير التكى عن الفردى .

ولهذا فان التكى هنا يكون معيارا نقديا أيضا ، لأن الفن الذى لا يقدم لنا الترابط الشمولى للواقع ، بكل غناه وشاعريته ، لا يصبح فنا من وجهة نظر لوكاتش ، لذلك يربط لوكاتش بين الانحطاط فى العمل والبعد عن الكلية ، وهو يستعير نص لنيتشه يؤكد به هذا المعنى :

« يتساءل نيتشه » بماذا يتميز كل انحطاط أدبي ؟ « ، ويحجب : « انه يتميز بأن الحياة لم تعد مقيمة فى شمولها وكليتها والكلمة تستبد بالسلطة وتقفز من الجملة ، والجملة تخرج عن اطارها وتحمل الابهام الى معنى الصفحة ، والصفحة تستمد الحياة على حساب الكل - والكل لم يعد كلا . ان هذا هو تأويل مجازى لكل أسلوب انحطاط كل مرة تحصل فوضى الذرة وارتخاء الارادة . ان الحياة والحيوية نفسها واهتزاز الحياة وفيضها تحشر فى أدق البنى ، أما الباقي فيفتقر الى الحياة ، فى كل مكان شلل وارهاق وبلادة أو عداء وفوضى : وكلاهما يقفز الى العين أكثر فأكثر ، كلما ارتقى المرء الى أشكال أعلى للتنظيم ، ان الكل لم يعد ينبض أبدا بالحياة . انه مركب ومحسوب ومفتعل ، انه نتاج مصطنع » (٧٥) .

وهذا يعنى أن لوكاتش لا يقصد بالكلية النقل الفوتوغرافى عن الواقع ، وإنما يقصد استيعاب الواقع أولا ثم ترجمته الى لغة فنية لا تفتقد الى الشاعرية والخصوبة فى عرض الجوانب الكلية للواقع ، ولذلك فهو

(٧٥) اقتبس لوكاتش فى كتابه دراسات فى الواقعية ، ص ١٤٠ ، مرجع المذكور
ترجمة : نايف بلوز .

يحارب النزعة الطبيعية والذاتية في الفن لأن كليتهما تغفل الجوانب الكلية .

. و « الكلية » لها بعد تاريخي هو الكلية الزمنية ، بمعنى أن النظرة الكلية للحاضر تتضمن استيعاب كليته التاريخية التي تتطور عبر أزماته المختلفة ، لأن هذا البعد التاريخي في الكلية هو الذي يجعلنا نستشرف امكانات المستقبل في الواقع الاجتماعي ، فمنظور أي كاتب يرتبط برؤيته التي تنحاز نحو القوى المستقبلية أو القوى الرجعية ، وهذا يعني أن كلية الحاضر والواقع تتضمن الصيرورة التي تؤول إليه . وحين يعرف لوكاتش الواقعية بأنها انعكاس موضوعي للمجتمع ، فإنه يقصد بالموضوعية هنا الكلية ، فليست الموضوعية لديه مجرد النزاهة والحيادة في النظر ، وإنما الموضوعية هي ادراك الحركة الكلية المختلفة وراء مظاهر الواقع ، ووقوف الفنان عند جزئيات الواقع دون النفاذ الى لبه لن يعطيه موضوعية بل تعسفا في العمل الفني ، وعلى ذلك يمكن القول ان موضوعية الانعكاس الفني تتوقف على الانعكاس الصحيح للشمولية .

والكلية ، في العمل الفني ، تعني أن العمل الفني يكتفى بذاته ، بمعنى أن الطابع الجدلي للكلية يتجلى في تعبير الجزئي عن الكلي ، فكل جزئية في العمل الفني تتحدد أهميتها بقدرتها على التعبير عن الكلي ، أي تتحدد وظيفتها من خلال كلية العمل الأدبي الذي تنتمي إليه .

البعد الآخر الذي لابد أن نشير إليه ، ونحن بضدد تحليل الكلية كمقولة جمالية ، هو ارتباط مقولة الكلية بالأخلاق لدى لوكاتش ، فادراك الحركة الكلية للمجتمع مرتبط برؤية الكاتب التي يعطيها لوكاتش مفهوم الالتزام ، بمعنى أن الكاتب لابد أن يلتزم بالقوى التقدمية في المجتمع ، والتعبير عن الغالبية العظمى الذي يؤول اليهما مستقبل المجتمع ، وهنا يتضح البعد الأخلاقي في مقولة الكلية ، فادراك الكل الاجتماعي والتعبير عنه مرتبط بالالتزام بالمفهوم الأخلاقي ولعل هذا هو الذي يجعل لوكاتش يرجع الى الكاتب ، ويحلل منظوره الشخصي ليصل الى مضمون الالتزام لديه ، وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الوسيط بين الكاتب والمجتمع ، يمكن أن يحل ، وفقا لرؤية لوكاتش من خلال مفهوم « الالتزام » ، حيث يفسر لوكاتش كثيرا من مفاهيم العمل الفني وفقا لهذا المفهوم .

والالتزام لدى لوكاتش ، لا يعني الانحياز الساذج للطبقة البروليتارية كما ظهر في بعض نماذج الواقعية الاشتراكية ، التي رفضها لوكاتش ، وعبر عنها بقوله : « انها تعكس جمودا عقائديا » (٧٦) وهو

(٧٦) تيري ايجلتون ، الماركسية والنقد الأدبي ، مرجع مذكور ، ص ٢٦ .

يرفض الأبعاد الدعاية للفن ، بل ويرفض أن يوضع الأدب في خدمة سياسة الحزب ، لأنه ميز بدقة بين الوظيفة الاجتماعية للأدب وآثاره الجمالية ، ولذلك فإن لوكاتش حاول أن يترجم لغة الأدب الى لغة علم الاجتماع ، بمعنى أنه من الممكن أن نجد معادلا اجتماعية للحقائق الأدبية ، أى أن الكاتب يحاول من خلال الانعكاس ، كمنهج جمالى ، أن يحول الحقائق الاجتماعية الى حقائق أدبية ، ومهمة الناقد ، بعد ذلك ، أن يحول هذه الحقائق الى لغة تصورية تعكس رؤية العالم لدى الكاتب . فالكاتب ، لدى لوكاتش ، لا يتمكن من تصوير الواقع الا من خلال خلقه لأنماط ، وهذا يعنى أن شخصيات الكاتب تعبير عن فردية تاريخية ، وليست تجوالا الا فى سيكلوجية الأفراد .

وبناء على هذا فإن الالتزام لدى لوكاتش يعنى « الانحياز الموضوعى » أى أن الكاتب ليس فى حاجة « الى أن يحشر آراءه السياسية الخاصة فى عمله » وإنما عليه أن يكشف عن تحيزه من خلال كشفه عن القوى الحقيقية التى تؤثر موضوعيا فى موقف ما من مواقف عمله الفنى « (٧٧) » . والانحياز بهذا المعنى كامن فى الواقع ، أى أنه ينبع من منهج الكلية الذى ندرس من خلاله الواقع الاجتماعى ، أكثر مما ينبع من الاتجاه الذاتى لدى الكاتب ، وهذا الانحياز الموضوعى هو الأساس الذى يربط به الكلية والأخلاق ، فالالتزام الاخلاقى الذى يتبدى نتيجة الانحياز لقوى معينة ، مرتبط بالفهم الموضوعى للقوى الاجتماعية .

ومن الممكن أن نطرح مثالا يؤكد ارتباط الكلية والأخلاق ، فى رؤية لوكاتش الجمالية ، من خلال تحليل (مبدأ التعارض) الذى كان يفسر به لوكاتش كثيرا من الأعمال الفنية ، فمبدأ التعارض يقوم على أساس التمييز بين المقصد الذاتى للعمل الأدبى والمعنى الموضوعى له ، فالمقصد الذاتى لأعمال بلزاك ووالتر سكوت تطرح لنا تعارضا مع المعنى الموضوعى له ، فأعمال بلزاك تطرح رؤية ذاتية للكاثوليكية ومناصرة الملكية ، ولكن المعنى الموضوعى لأعماله تصور لنا الحركات الهامة فى عصره ، وتزايد قوى الجمهوريين ، فالالتزام الكاتب هنا لا يفسر من خلال أهوائه ، وإنما من خلال التحليل النقدي للمواقف الفنية التى يحفل بها عالمه الروائى ، ومن خلال مبدأ التعارض يمكن أن نكشف عن عمق الانحياز الموضوعى لبلزاك ، والتزامه ، وليس من الممكن التوصل الى هذا المفهوم الا من خلال الرؤية الكلية للعمل الفنى ، التى تستوعب مبدأ التعارض وتفسره .

(٧٧) المصدر السابق من ٢٩ .

وبناء على ما تقدم نجد أن الكلية ترتبط بمجمل مقولات لوكاتش الجمالية ، ولا تنفصل عنها ، بل أنه يحرص على أن تتخلل الكلية كل مقولة من المقولات كما رأينا ، في ارتباط الكلية بالواقعية كمنهج جمالي ، وبالنمط وبالتاريخ والأخلاق ، يبقى بعد هذا أن نقارن بين مفهوم الكلي في الفن ، لدى لوكاتش كما عرضناه ، وبين مفهوم الكلي لدى هيجل ، لنرى كيف استطاع لوكاتش أن يتمثل فكر هيجل في أن يجعل الكلية مقولة مركزية في رؤيته الجمالية .

يعتبر هيجل أن « الروح » أو « الالهى » بمثابة الفكرة التى تشكل المركز الذى تصطف حوله تمثيلات الفن ، وبما أن الالهى لا يمكن تصويره الا كوحدة وككلية ، فان الفن يحاول أن يعين هذه الروح المطلقة فى تجسيدهاته ، وعليه فانه لا بد للفن أن يخلق وحدة كلية فى العمل الفنى تعبر عن « الجوهر الالهى الواحد » .

والواقع أن المرء ليدعش وهو بصدد قراءة نصوص هيجل حول فكرة الجمال ، لأنه أبرز الجوانب الاجتماعية والكلية وهو بصدد تحليل تعين الجمال فى الفن ، فهو يحلل أفكاره بشكل جدلى لا يغفل التناقضات النوعية للفكرة التى يناقشها ، فهو حين يحدثنا عن ملكوت الفن الحقيقى الذى يتعين فيه الروح المطلق بشكل حسى يربطها بثلاثة شروط وهى « أولها أن فكرة الجوهر الهى ، هى فكرة واحدة وكلية ، رغم التبدلات المختلفة التى يبدو فيها ، وثانيها أن الالهى حاضر فى كل ما يفعله الانسان ويحسه ، وثالثها ، خصوصية الواقع البشرى ، لأن هيجل يرى أن النفس البشرية فى جملتها تشكل لنا الحياة العينية التى تشكل مادة الفن الحية ، لأنها تعبر عن المثال » (٧٨) .

ونلاحظ أن هذه الشروط الثلاثة التى تحكم ملكوت الفن هى شروط كلية ، وليست ذات طابع جزئى ، ولعلنا نجد فى الشرط الثالث ، ما يصور لنا ارتباط الفن بالواقع ، فرغم كل الدعاوى التى تقال عن نفى هذه العلاقة ، الا أن الواقع البشرى هو مادة الفن الخام التى يستمد منها الفنان عمله الجمالى ، ولعل هذا هو ما جعل لوكاتش يندفع فى تأكيد هذه العلاقة ، ولكن ليس بلغة هيجل بل بلغة ماركس ، التى تعكس التحديد المادى لطبيعة الفن كجزء من البنية الفوقية التى تنعكس بشكل جدلى مع البنية التحتية .

(٧٨) هيجل : فكرة الجمال ج ١ ، الترجمة العربية ، ص ١٢٦ - ١٢٧ .

and see Michael Hegel : Hegel's dialectic and its criticism.
Cambridge University Press, 1982, p. 101.

ورغم لغة ماركس التي يستخدمها لوكاتش في تعبيره عن الكلية في الفن ، إلا أننا ندرك أبعاد هيغل في رؤيته للفن ، وتتجلى هذه الأبعاد لدى لوكاتش وهو بصدد اعتماده على هذه المقولة في معظم تحليلاته الجمالية والنقدية .

ولعل اهتمام هيغل أيضا بأبعاد الجمال ، كشكل يستخدم أدوات وسيطة للتعبير ، هو الذي نبه لوكاتش منذ أعماله الأولى للاهتمام بعلاقة الشكل ليس بمضمونه فحسب ، وإنما بمجمل البناء الاقتصادي لكلية المجتمع كما رأينا في كتابه المبكر " نظرية الرواية " ، لأن العلاقة هنا بين الشكل الجمالي وكلية الواقع الاجتماعي والتاريخي ، هي علاقة ذات طابع كلي ، لأنها لا تدرس سيادة نوع أسلوب أو تكتيك معين وارتباطه بنمط إنتاج محدد في العلاقات الانتاجية ، وإنما تدرس علاقة الرواية والأشكال الداخلية لها بالحضارة الحديثة في مقابل الملحة وارتباطها بالحضارة اليونانية ، وهذه الرؤية الكلية مدينة أيضا إلى هيغل ، بل إنه هو الذي حدد صراحة لماذا تنشأ ، الرواية نتيجة لتقسيم العمل ؟ صحيح أنه لم يفتن إلى الأبعاد الاجتماعية لتحليل علاقات الانتاج التي تختفي وراء هذا ، لكن يكفي أنه هو الذي ألمح إلى هذا .

بل أن هيغل يطالبنا ألا نتوقف عند الفردى والجزئى ، وإنما نطمح إلى التعبير عن العام والكل ، دون أن نفقد خصوصية الفردى وعلاقاته الكيفية بأجزائه الأخرى ، ولعل هذه النظرة هي التي قادت لوكاتش إلى الكشف عن مفهوم النمط كمقولة كلية للتعبير عن المثل الأعلى في الفن ، وقد سبق أن تبين أن هيغل عن هذا المعنى حتى رأى وجوب اهتمام الفن المعاصر بالانسان باعتباره يضم بين جوانبه آلهة كثيرة ، وهو بتناقضاته يشكل تعبيراً فردياً عن الكل الذى يطمح إليه هيغل ، والذى أكد أن الملكية الخاصة قد أدت إلى اغتراب الإنسان ، والواقع أن هذه الفكرة تجد صدى وقبولاً لدى لوكاتش ، حتى أن كثيرين من الباحثين يميلون إلى تفسير لوكاتش تفسيراً إنسانياً نتيجة لاهتمامه بالانسان والأخلاق (٧٩) .

وإذا أردنا أن نتوغل أكثر في فلسفة هيغل لنندرك عمق التشابه مع لوكاتش ، سنجد أن المثل الأعلى لدى هيغل في الفن يعتبر واقعاً مختاراً من جملة الحوادث الفريدة والمصادفات ، بمعنى أن المثل الأعلى لا يعارض الواقع وإنما يعتبر تعبيراً تعميمياً شمولياً في الوقت ذاته عن ذلك الواقع ، (٨٠) .

(٧٩) انظر في هذا آلان سوينجود ، داجلند سولوت : نظرية الادب لدى جورج لوكاتش ، ترجمة إبراهيم العريس مجلة الفكر العربي ، ص ٧٩ .
(٨٠) هيغل : فكرة الجمال ، الترجمة العربية ص ١٤٤ .

وهذه هي نفس السمات التي سوف نشرحها للمواقف النمطية في الفن كما رأها لوكاتش ، ويعتقد هيجل أيضا أن الطريق لتعبير عن المثل الأعلى يكون من خلال الموقف ، والفعل ، والسلوك ، وتصورات هيجل هذه ، التي تبدو تجريدية ، مليئة بالمعنى الاجتماعي العميق ، لأنه من خلال هذه الأفكار الثلاث يبدأ هيجل بتحليل وضع العالم وأشكاله المختلفة الاقتصادية والسياسية ، ويولي اهتماما كبيرا « بالفعل » ، لأن فيه يتجلى الإنسان ومزاجه العقلي وأهدافه ، بوضوح وشمولية ، بل أن هيجل يربط بين انحطاط الفن وعدم الاهتمام بالإنسان ويستعيض عنه بوصف الأشياء والعالم ... (٨١) .

و « الفعل » عند هيجل يرتبط بالتعبير عن الأفكار والمواضيع العظيمة في الفن ، فنزاع التراجيديا على سبيل المثال ، قائم على تصارع ميدأين : مبدأ نظام الدولة ومبدأ العائلة الأخلاقية ، وتتجسد هذه المبادئ الشمولية في أشخاص التراجيديا مثل أنتيجونا وكويونتي ، حين يبدو لنا كأن هذه المبادئ هي مصالحهما الشخصية .

ومن هنا يربط هيجل الفن بالأخلاق عن طريق نظريته الكلية للفن ، وهذا ما رأيناه لدى لوكاتش أيضا . بل أن موقف لوكاتش من الرواية الجديدة ، التي تهتم بوصف العالم والمكان دون أن تعطينا موقفا وأبعادا تاريخية ، هو نفس موقف هيجل ، لأنها لا تصور لنا الإنسان .

٧ - نظرية النمط :

لم يكن لوكاتش هو أول من أشار إلى النمط وأهميته في نظرية الأدب ، فكتب تاريخ الأدب وعلم الجمال تحفل بكثيرين ممن ناقشوا فكرة النمط ، وعلى رأس من ناقش هذه الفكرة الفيلسوف الألماني شيلنج ، وبلزاك وتين (*) ، لكن أهمية لوكاتش في عرضه لنظرية النمط ، تكمن في أنه أعطاها دالة مركزية في فكرة الجمال ، بحيث نجسد أن مفهومه للنمط يرتبط بنظريته في الانعكاس الجمالي ، وفي الواقعية والكلية أيضا .

(٨١) هيجل : فكرة الجمال ، الترجمة العربية من ١٩٤٤ .

(*) تكررت مفهوم « النمط » (Type) أو النموذج في الفكر الفلسفي والجمالي ، كثيرا ، وبمعان مختلفة ، فلقد ارتبط مفهوم النمط لدى شيلنج بالنماذج الأدبية العظيمة التي تجسد لنا أفكارا متنوعة مثل (هاملت) عن شكسبير و (دون كيخوته) عن سيرفانتس ، و (فاوست) عند جوته ، واعتبر بلزاك نفسه باحثا للنماذج الاجتماعية على أساس أن الحياة بطورها الصغيرة يمكن أن تجسد لنا نماذج اجتماعية ، فعليه أن يدفع أبطاله ، يمكن أن يجسدوا المواقف الاجتماعية التي يعيشونها وأشار إلى هذا في مقدمته للكوميديا الإنسانية سنة (١٨٤٢) ، إمامين Taine فيعتبر أن جوهر الأعمال الأدبية =

ونلتقى بمقولة النمط لدى لوكاتش في معظم كتاباته ، لكننا نلتقى بمفهومه لها بشكل متكامل في كتاب له بعنوان « دراسات في الواقعية » حيث يتحدث عن النمط في الفصل الخاص « بالسيما الفكرية للشخصيات الفنية » ويشرح رؤيته ، بشكل أكثر توضيحا ، في الفصل الذي يحمل عنوان « الكتاب والنقاد » و « المسألة تدور حول الواقعية » .

فهو يميز بين الأعمال الفنية الجيدة والأعمال الفنية الأخرى على أساس تضمن العمل الفني على أنماطه الخاصة تؤلف جزءا ضروريا وهاما من الترجمة الفنية للواقع ، فان أى وصف جمالى لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبى الى العالم لا يمكن أن يكون تاما ، « فالنظرة الى العالم هى الشكل الأرقى للوعى ، والكاتب يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم فى ذهنه حين يهمل النظرة الى العالم هى تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد ، وهى أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية ، وهى تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكسا بليغا » (٨٢) .

أى أن أهم ما يميز النمط هو نظراته الى العالم ، ولا يهم أن تكون هذه النظرة صحيحة من الناحية الموضوعية ، لكن ما يهم هو إبراز الكاتب لها ، فأعمال تولستوى تحفل بالنماذج التى تحمل نظرات الى العالم ، ليست صحيحة لكن ما يهم هنا حرص تولستوى على تصوير الوحدة العميقة فى السيماء الفكرية التى تحملها الشخصية فى رؤيتها للعالم ، بما يعطى لنا دلالة عامة لسلوكها .

== يعتمد على تكرار (نماذج) بشرية بصورة مختلفة ، ويرى أن هنالك سمات محددة للبشر مثلما كما يظهر عند مولير وبلزاك على سبيل المثال وتتجلى أهميته كل كاتب فى صيغ الشخصيات بصيغته الخاصة ، ولذلك فان طريقة تكوين النماذج مرتبطة لدى تين ، بمحاولة انتقال الكاتب من الواقع الى المثال ، بمعنى أنه يبحث عن الخصائص الجوهرية التى تميز النموذج الذى يتبناه من خلال الوسط الاجتماعى الذى يعيشه ، وأهمية النموذج لدى تين مرتبطة بمدى ما يعكس هذا النموذج لسلم القيمة ، لأنه يعتقد أن سلم القيم الأخلاقية كان عظيما من وجهة نظر (تين) . أما يوتج فقد تعبدت عن النمط من خلال مدرسة علم النفس المعاصر ، فالمثال لديه هو الذى يعكس بطريقة متميزة خواص نوع ما ، أو النمط المميز لاستعداد عام فى السلوك . يلاحظ فى عديد من الأشكال الفردية .

ولكن يمكن أن نلاحظ أن فكرة النموذج فى علم النفس تختلف عن المعاني الجمالية التى يقدمها عالمو الجمال ومنظرو الأدب ، لأن طبيعة النموذج هى التجريد ، وأعطاه هذا التجريد طابعا تشخيصيا من خلال ملامح النموذج الفردية ، وسمات الواقع الذى يحمله يعيش مواقف محددة .

انظر الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨ ، ص ١٤٧ - ١٥٦ .
and see also : G. Bisztray : Marxist Models of Literary Realism.
Columbia University Press, New York, 1978, pp 7.9-85.

(٨٢) لوكاتش : دراسات فى الواقعية : ص ٢٣ .

ويعتقد لوكاتش أن أعمال شكسبير وجوته تعكس في أنماطها سمات فكرية محددة تبرز لنا العلاقة بين الخاص والعام ، بمعنى أن كونهم أفرادا لا يمنعهم ، رغم حياتهم الثرية ، من أن يكونوا دلالة عامة ، بينما أعمال راسين وشيللر تعكس الجوانب الفردية أكثر من الجوانب العامة ، فأعمال شيللر كما يقول ماركيس « أبواق روح الزمن » (٨٣) والمثال على ذلك أن (بروتوس) يعكس الأخلاق الرواقية و (كاسيوس) يعكس الأخلاق الابيقورية ، وشكسبير يلمس هذين الأمرين مسا خفيفا في جمل معدودة .

ولوكاتش لا يريد من الكاتب أن يتحدث عن النمط بشكل مباشر ، وإنما تظهر سمات النمط من خلال الوحدات والمواقف التي تختبر معتقدات الأشخاص ، وبالتالي تعطينا صورة صحيحة للنمط تعكس الواقع الموضوعي ، فالنمط مرتبط بالانعكاس ، لأنه العالم (الميكرومولوجي) الذي يعكس العالم الكبير ، ولذلك فهو يقول لنا :

« ان الحدث كمتلق لتلك الأفعال المتبادلة المتشابهة في ممارسة الانسان ، والصراع كشكل أساسي لهذه الأفعال المتبادلة الكفاحية والمليئة بالتناقض ، وأن التوازي والتضاد كشكلين لتجلي الاتجاه ، شكلين ثمارس فيهما النوازع البشرية فعلها تازرا وتنازعا : كل هذه المبادئ الأساسية للتأليف الأدبي تعكس ، في تركيز انشائي ، الأشكال الأساسية الأعم والأعمق ضرورة للحياة الانسانية ذاتها . ولكن الأمر لا يتعلق بهذه الأشكال فحسب ، ان الظواهر العامة النموذجية ينبغي أن تصير في الوقت نفسه الى تصرفات فردية ، الى نوازع شخصية لأناس معينين ، والفنان وهو الذي يخلق أوضاعا ووسائل تعبير يمكن بواسطتها أن يظهر حسيا كيف تشق هذه النوازع الفردية أطر العالم الفردي المحض » (٨٤) .

وهنا يكمن سر النهوض بالفردية حتى ترقى الى مستوى النموذجي ، دون أن تسلب منها القسمة الفردية ، فان الشخصية الأدبية لا تصبح هامة ونموذجية الا حين يتسنى للفنان الكشف عن الارتباطات العديدة بين الملامح الفردية لأبطاله والمسائل الموضوعية العامة ، والا حين تعيش الشخصية الأدبية أمام أعيننا أشد قضايا العصر تجريدا وكأنها قضاياها الفردية الخاصة ، أو كأنها مأساة حياة أو موت .

(٨٣) المصدر السابق ص ٣٦ .

(٨٤) جورج لوكاتش (دراسات في الواقعية) ص ٢٧ .

ويتضح هنا أن لوكاتش أخذ من هيجل فكرة الذاتية والموضوعية في مفهومه عن النمط ، حيث أن النمط هنا يعنى الجدل بين الخاص والعام ، ولكن ما هى سمات النموذج أو النمط الأدبي لدى لوكاتش ، ان السمة الأولى للنمط هى الوعى بالمصير ، بمعنى « أن أهمية الشخصية الرئيسية تنشأ بالجواهر عبر درجة وعيها لمصيرها وقدرتها على رفع العنصر الشخصى العرضى فى مصيرها ، بوعى أيضا ، الى مستوى معين ملموس للعمومية » (٨٥) ويمكن أن نشير - على سبيل المثال - الى شخصيات شكسبير التى تمنحنا عبر دراميتها التاضحة ، الصياغة المتوازية للمصائر ، وهذا يمنحنا أهمية فائقة فى مجمل الحدث ، ويمكن أن نشير الى علاقة التوازى فى مسرحية (هاملت) بين هاملت ولايرتس وفى مسرحية (الملك لير) بين لير وجلوستر ، ففي الحالتين يرتفع البطل الرئيسى فوق الوجه العرضى ، حيث تتخطى الشخصية حياتها الداخلية لتعيش بوعى مصيرها الشخصى فى عفوميته وارتباطه بالعام . وهذا مرتبط بالسمة الثانية للنمط وهو ادراك الذات أو « الوعى » (consciousness) لان الشخصية لا يمكن أن يكون لديها وعى بالمصير على المستوى الشخصى والعام ، ما لم يكن هناك ادراك حقيقى لذاتها حتى يمكن أن تملأ اللحظة المركزية المسندة اليها فى العمل الفنى على نحو حسي مقنع .

وعلى ذلك فإن بروتوس واجمون لجوته ، يمثلان لنا ، على نحو بليغ ، الملامح النموذجية التى يتسم بها الصدام المأسوى فى مرحلة معينة من مراحل الصراع الاجتماعى لكن السؤال الآن : كيف يتم هذا فى العمل الفنى ، أى كيف يربط الكاتب بين مقدرة الشخصيات الأدبية على وعى ذواتها ، وبين ارتفاع المصير الفردى ليرتبط بالمصير العام لأحداث الرواية .

ويعتقد لوكاتش أن السبيل الذى يؤدي الى هذا هو « التجريد » ، بمعنى أن سلطان الفكرة والقدرية على التجريد يمثلان فقط إحدى الوسائط العديدة للوصل بين الجزئى والعام ، ويمكن للكاتب أن يخلق توافقا بين الضرورة التأليفية فى تشكيله للعمل الفنى وبين انعكاس الواقع الموضوعى كما نجد لدى يلزاك ، الذى يتضح لديه أنه لم يكن يكتفى بعرض فئة أو شريحة اجتماعية من خلال شخصية واحدة ، وإنما كان يقدم كل أسلوب نموذجى لتجلى المجتمع بسلسلة كاملة من الشخصيات ، وفى قلب هذه المجموعات يظل الشخص النموذجى ، ذو السمات المركزية الأكثر وضوحا ، وهو الشخصية الرئيسية فى العمل الفنى ، وهذا يجعلنا نؤكد على حقيقة هامة وضرورية فى تصور لوكاتش للنموذج ، حيث لابد أن

تكون صياغة الأفكار كمسار للحياة وليس نتيجة لها ، وهذا يتطلب أن يكون تصورنا للشخصيات النمطية بحيث يبدو وعيها بذاتها وبمسيرها الخاص والعام أمرا ممكنا وضروريا من خلال تنامي أحداث العمل الفني .

وهذا التوافق بين ضرورات العمل الفني التشكيلية وبين انعكاس الواقع الاجتماعي ، لا يتم الا من خلال الفهم العميق للعصر الذي يعيشه الكاتب ولمسائل الكبرى ، وينعكس هذا الفهم في عرض ملاحظات الكاتب للواقع اليومي ، فالتناقضات الكبيرة تفقد حدتها في الحياة اليومية ، لكن يمكن إبرازها من خلال استيعاب الملامح الجوهرية للواقع اليومي .

والنمط لا يمكن أن يكون منعزلا ، اذ يوجد دوما مرتبطا بواقع كلي شامل يحيط به ، ولذلك فهو مرتبط بقضية التأليف ، لأن صياغة النمط لا تنفصل عن تأليف الملامح الرئيسية للواقع الاجتماعي فالنمطية لا تظهر الا من خلال مقارنتها بشخصيات أخرى وبتعارضها مع أنماط أخرى تكشف لنا طبيعتها من خلال التعارض والتناقض ، ولنأخذ شخصية هاملت التي يقر بها الجميع كنمط ، فلا بد من التعارض مع (لايرتس) و (فوتنبراس) ما كان يمكن أن تظهر الملامح النموذجية في هاملت أبدا ، لأن النمط لا يبدى لنا الانعكاسات الفكرية والعاطفية للتناقضات الموضوعية ، الا من خلال الحدث المتطرف الذي يظهر لنا ، بشكل عميق ، أبعاد النمط الذي ندرسه (٨٦) .

والتعارض والتضاد ليسا شكلين لانعكاس الواقع الموضوعي فحسب، وإنما يمكن أن يصبحا أيضا وسيلتين للتصعيد الأدبي من أجل التعبير عن النمط .

ويميز لوكاتش بين النمط والنظرة المتوسطة ، اذ ينبغي التمييز بين الوسطية اليومية كمعيار أدبي ، وبين الآثار الكبيرة للأدب التي تتحول فيها الحياة اليومية الى مادة ، والتي تستخدم فيها المظهر الجمالي للشئون اليومية لعرض نماذج انسانية في علاقاتها العريضة (٨٧) .

فلوكاتش لا يقصد بالنمط الوسط بين الفردي والعام ، والخاص والكلي ، وإنما النمط - عنده - هو جدل من الاثنين ، بحيث تتضح القسيمات الحميمة للشخصية من خلال عرض الجوانب الكلية .

ويعتبر لوكاتش أن النزعة الطبيعية في الأدب تميل الى هذه النظرة

(٨٦) جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية ص ٦٣ .

(٨٧) نفس المصدر السابق ص ٦٥ .

الوسطية ، وهي بمنهجها تخلق لنا موضوعية كاذبة في الفن (٨٨) ، ويساعدها في هذا ، أنه عرض المتوسط أدبيا ويمكن أن يتم بدون اضافات الخيال . أو خلق حالات فريدة ، وهو يقبل العرض منعزلا ، ولا يحتاج الوصف الى اكتشاف الجوانب الفردية الخاصة ، وهو أيضا لا يستلزم التكميل التألفي المعقد ، والذي يحتاج انارته الى عرض الأضداد والمتناقضات ، وهكذا يمكن أن ينشأ بسهولة الوهم بأن (المتوسط الأدبي) هو أيضا عنصر موضوعي للواقع الاجتماعي مثله مثل العناصر في الكيمياء .

ولوكاتش يرفض النظرية الطبيعية في فهمها للنمط ، لأنها تبتعد أكثر فأكثر عن التفاعل الحي للمتناقضات الاجتماعية ، وتضع مكانها تجريدات سوسيولوجية فارغة .

وهنا ينتقد لوكاتش عالم الاجتماع تين (Taine) لأنه نظر للظاهرة الأدبية كما ينظر للنبات ، واعتبر أن علم النفس هو علم أساسي لتفسير الظاهرة الأدبية ، بالإضافة الى البيئة ، كعامل موضوعي يعين فكر الانسان وأحاساسه بشكل آلي ، وإذا أردنا أن نوضح رؤية تين للفن ، سنجد أنه يربط بين الانتاج الفني والبيئة ، ويقصد هنا البيئة بمعناها الواسع ، أي البيئة الطبيعية والبيئة الاجتماعية ، والحقيقة أن هذا الاتجاه يقضى على كل أثر لفكرة القيمة في الفن ، ذلك لأن تين يريد دراسة الفن دراسة وصفية نظرية وليست معيارية ، وبذلك ندرس الفن كما ندرس النبات مثلا ، فنقرر حال الانتاج الفني من حيث ظروف انتاجه والعوامل التي تدخل في اخراجه والقوانين التي خضع لها والغايات الاجتماعية التي يهدف اليها ، ولذلك فهو يقول « ان المنهج الذي اتبعه والذي ابتدئ تطبيقه في كل العلوم الأدبية ، يعتبر الظاهرة الانسانية ، وخاصة الانتاج الأدبي والفني كظواهرات ومنتجات يجب على الباحث أن يحدد صفاتها وأسبابها ولا يتطرق الى أكثر من هذا » (٨٩) .

وتبعا لمنهج تين تصبح مسألة « المثل الأعلى » ، أو « النمط » في الفن لا قيمة لها ، فالمثل الأعلى في نظرتين هو فكرة يستلهمها الفنان من الواقع ، مثلما يستلهم العالم الطبيعي أفكاره من خلال تحليل المواد الكيميائية ، وبهذا يتصف المثل الأعلى لدى تين بالصفات العلمية والاجتماعية ولا يتصف بأي صفة فلسفية أو صوفية ، ولهذا لا بد أن يشتق المثل الأعلى

(٨٨) المصدر السابق ص ٤١ .

(٨٩) اقتبس وترجمه عن كتاب تين (فلسفة الفن) الدكتور عبد العزيز عزت في

كتابه (الفن وعلم الاجتماع الجمالي) ص ٢٤ .

لدى تين من الإنسان ، باعتباره كائنا اجتماعية يعيش فى مجتمع له سمات محددة وفى زمان معين •

والعوامل التى تتحكم فى الانتاج الفنى عند تين هى البيئة والجنس والسلالة ، يقصد بها أن الأفكار التى يهتم بها الفنان تنتقل اليه من خلال الجماعة التى ينتمى اليها ، أما الجنس وأثره على العمل الفنى فيقصد به ، « إن العمل الفنى يعكس نزاعات الجماعة التى ينتمى اليها الفنان ، وهو يعبر عنهم ، ويحمل الاتجاهات والأفكار التى يتميزون بها ، ولهذا فهو يرفض فكرة الالهام أو العبقرية فى الفن » (٩٠) •

وقد انتقد لوكاتش نظرية تين فى الفن ، حيث يرى أنها تبرير واهج للحياة الرأسمالية ، وأنها تتفق فى الجوهر مع النزعة الذاتية المتطرفة التى تميل عكس اتجاه تين الى تضخيم الإنسان ، من أجل صياغة الإنسان الخارق للعادة ، أو الإنسان الفذ الاستثنائى ، يعزله عن الواقع اليومى ، وكلا الاتجاهين ، من وجهة نظر لوكاتش ، سواء كانت النزعة الطبيعية أو النزعة الذاتية المتطرفة تعبران عن التيسار اللاعقل فى نظرة أصحابها ، ويفتقران الى البعد الإنسانى فى رؤيتهم للفن ، ولهذا فهما يقدمان نموذجين فارغين من أى مضمون حقيقى عن العصر والواقع الاجتماعى والتاريخ الإنسانى ، ويترتب على هذين الطرازين أن يخضعا لسلطة ما ، وهما ينطلقان من أنماط متشابهة فى التأليف الروائى وهذا الاستقطاب المتناقض من النزعة الجبرية ذات الموضوعية الزائفة فى النزعة الطبيعية والبنية الفردية المطلقة لكل عناصر العالم الانسانية فى النزعة الذاتية ، يعكس لنا أدب المرحلة الامبريالية (٩١) •

وإذا كان تين يمثل النزعة الطبيعية فى تنظيره للنمط ، فإن اشبنجلر يمثل النزعة الذاتية فى تصوره لأنماط الحضارة الانسانية وتفتقد كلتا النزعتين الى الصلة الحقيقية بالواقع الموضوعى • وتميل هذه الاتجاهات الى تثبيت التفرد من خلال تأكيدها على (الآن) وال (هنا) ، ذلك أن الواقع يتجانس فى الفهم البورجوازي الحديث مع ال (هنا والآن) •

إن النزعة الذاتية المتطرفة فى الرؤية المعاصرة الى العالم ، من خلال التهذيب المستمر فى الصياغة الأدبية للجزئيات ، والاقتضار المتزايد على تأكيد اللحظة النفسية ، إن كل هذا قد قادنا الى تفكك الشخصية الأدبية •

٩٠) المصدر السابق ص ٢٥ - ٢٦ •

٩١) لوكاتش : دراسات فى الواقعية ص ٤٤ - ٤٥ • وقد فصل نقده للنزعة السوسيولوجية فى نظرتها للأدب فى نفس الكتاب ص ٢١٤ الى ص ٢٢٢ •

ان التفكير البورجوازي من وجهة نظر لوكاتش يفكك الواقع الموضوعي الى جملة من الادراكات الحسية المباشرة ، وبذلك يفكك في الوقت نفسه شخصية الانسان ويجعل من ذاته مجرد مركز لتجميع هذه الادراكات .

وقد سبق للكاتب النرويجي (ايسن) أن عبر عن هذه الفكرة في احدي مسرحياته ، حيث نجده الشخصية الرئيسية في المسرحية وهو (بيرجنيت) رجلا عجوزا يتأمل حياته الماضية وشخصيته وتطوراتها ، ثم نراه يمسك بصلة فيقشرها ويبدأ يقارن كل طبقة منها بحقه من عمره ، ثم يصل الى المعرفة اليائسة بأن حياته تتألف من قشور لا غير ، أى بدون نواة ، وبأنه قد عاش سلسلة من الحوادث العريضة دون أن تكون له شخصيته ، وهذه الشخصية تعكس لنا ، على نحو بليغ ، كيف أن النزعة الذاتية والطبيعية في الفن لا ترى من الانسان سوى القشور ، ولا تدرك نواته الداخلية . والواقع ان هذه النظرة للفن مرتبطة بنظرية المعرفة المثالية لدى كانط ، التي تؤكد على النزعة الفردية كمسألة مركزية في هذا العصر ، ولكن تتميز فردية كانط بأنها كانت فردية الحرية ، أما فردية العصر الذي نعيش فيه فهي « تعتمد على التفرد السطحي الذي يؤكد على اللحظة التي نعيشها فقط ، ويعزلها عن المجرى الاجتماعي الشامل » (٩٢) .

ويربط لوكاتش بين التجريد والنمط ، فهو يعتقد أنه لا يوجد فن بدون تجريد ، والا فكيف ينشأ النمط ، ولكن التجريد يرتبط بالمباشرة ، فان أحد المكاسب الفكرية للجدل - حتى عند هيجل - أنها اكتشفت القرابة الداخلية بين المباشرة والتجريد ، وبرهنت على أنه لا ينشأ على أرض المباشرة سوى تفكير مجرد « (٩٣) ولذلك فعلى الكاتب أن يعالج مادته ، بحيث يقوم بالتغطية الفنية للترابطات التي تبدو مجردة ، أى رفع التجريد ، من خلال أن يدع الماهية تكشف عن ذاتها عن طريق التجسيديات الفنية ، فكلما كانت هنالك وحدة بين الماهية والظاهرة ، وكلما كانت أكثر تنوعا وغنى وتداخلا وفكرا ، كانت أقدر على معانقة التناقض الحي في الحياة ، بحيث تطرح لنا في النهاية أنماطا تعكس تعيينات الواقع الاجتماعي .

وبناء على ما سبق يتضح لنا أن لوكاتش لا يقيم مفهومه للنمط على اساس فكرة (المتوسط) Medation الجامد الخالي من الحياة كما يتصورها الطبيعيون ، ولا على فكرة المبدأ الفردي الذي يذيب نفسه في

(٩٢) لوكاتش ، دراسات في الواقعية ، ص ٤٧ .

(٩٣) المصدر السابق ص ١٣٣ .

اللاشيء كما يتصوره أصحاب الاتجاه الرومانسى ، وإنما النمط لديه هو مركب جدلى يربط الخاص والعام ، بطريقة عضوية فى كل الشخصيات والمواقف .

وما يعطى للنمط جوهره ليس وجوده الفردى مهما كان تصور هذا الوجود عميقا ، ولكنها تلك التجديدات الانسانية والاجتماعية التى نجدها متمثلة فى العمل الفنى ، فى أقصى تفتح للإمكانات الكامنة فيها ، فى ذروة عرضها لأطرافها البعيدة ، مجسدة بذلك امكانات البشر وجوهر المراحل التاريخية .

وهذا العرض للنمط يعنى ارتباطه بالانعكاس والواقعية ، لأن الواقعية فى الفن ، من وجهة نظر لوكاتش ، تتميز بهذه الأنماط التى يتصور كلية الواقع ، وينعكس فيها الواقع الموضوعى . والنمط ملمح رئيسى من ملامح الواقعية ، فهو يكشف عن امكانات جديدة فيها ، فالنمط يعبر عن امكانيات أكثر من الواقع ، والتقييم الفكرى هو الذى يساعد الكاتب فى الكشف عن هذه الامكانيات الكافية عن طريق المنظور الإيجابى ، الذى يكشف لنا عن خصوبة النمط .

ويمكن أن نشير الى خاصيتين من خواص الموقف النمطى لدى لوكاتش ، الخاصية الأولى للنمط هى التطرف ، بمعنى أن صراع دون كيخوته الشهير مع طواحين الهواء يعد من أكثر المواقف النمطية نجاحا ، رغم أنه يكاد يكون مستحيلا فى الحياة الواقعية ، ولكن سير فانتس استغل هذا الموقف المتطرف فى إبراز رؤيته ، وعلى هذا فإن خاصية التطرف فى المواقف النمطية لابد أن تأتى من ضرورة عرض أعمق ما فى الشخصيات الانسانية ، كوسيلة لعرض تناقضات الحياة ، فالتطرف هنا يكشف المعنى العميق الذى يشير اليه الكاتب لكن التطرف يختلف لخاصية المواقف النمطية عنه فى بعض الكتابات (المتوسطة) (أى التى تستخدم المتوسط بمفهومه الحسابى) لدى الرومانسيين حيث يتحول التطرف لديهم الى غاية فى حد ذاتها ، لكى يعبروا به عن اعتراضهم على نثرية الحياة البورجوازية ، وبالطبع يكسب أعمالهم طابعا غنائيا طريفا لا أكثر ، ولكن التطرف النمطى ، عند لوكاتش ، هو وسيلة فحسب – وليس غاية – لإبراز مناحى التناقض فى الشخصية مع التأليف والمقارنة والتضاد بين شخصيات العمل ، بحيث يتمكن الكاتب فى النهاية من تقديم الامكانات الثرية لنمط الجمالى ، لأنه من خلال التحدث الفنى الملىء بالمواقف المتطرفة يمكن لمختلف الشخصيات أن تنبعث عنها انعكاسات فكرية ومزاجية متنوعة عن نفس التناقضات الموضوعية الجوهرية ، وبهذا الشكل تبرز السيماء الفكرية للنمط وهو ما يميزه عن غيره من الأنماط لدى الاتجاهات

الأخرى ، « حيث ان السيماء الفكرية تعكس لنا رؤية العالم لدى الشخصية » ، (٩٤) .

أما الخاصية الثانية فهي (الطابع الاستثنائي) للنمط ، ويقصد بها لوكاتش أن شخصية غنية في نموها مثل (نابليون) قد أيقظت حماسا هائلا لدى كبار الكتاب والموسيقين ، حتى أطلق عليه جوته (مجزر الكون) ولكن لكي يتم تصوير شخصية يمثل هذا الثراء لابد من الفهم العميق ، بشكل شعري ، لما هو استثنائي كواقع نمطي اجتماعي ، وهذا يتطلب من الكاتب ثقافة أدبية هائلة في التأليف ، وخلقاً للمواقف التي تساعد الكاتب على اكتشاف التعبير الحقيقي عن العنصر الاستثنائي في الإنسان المتطور ونصوير أبعاده الشخصية والنموذجية في نفس الوقت (٩٥) .

ويمكن أن نضيف الى الخاصيتين السابقتين ، مفهوم (الصدفة) في تكوين المواقف النمطية ، ولا يقصد لوكاتش المصادفة بمفهومها (الغيبى) ، ولكن يقصد بها الأحداث العرضية ، التي ينتقي منها الكاتب ما يساعده في إبراز النمط ، والمصادفة هنا تختلف عن المصادفة في الحياة اليومية ، التي تحدث فيها ملايين المصادفات ، وانطلاقا من مجموعها تتبلور الضرورة بالتدرج ، ولكن الأدب من وجهة نظر لوكاتش عليه أن يحسم هذا العدد اللانهائي بعدد محدود ، ويكتفه في حالات محددة تبرز لنا المعالم الجوهرية للحدث النمطي ، وإذا قامت المصادفة بهذه الوظيفة أصبحت ضرورية مهما بلغت من الغرابة . ويمكن أن نجد مثلا لذلك في (منديل عطيل) ، « الذي يعكس مصادفة درامية تكشف لنا الجوانب النبيلة من شخصيتي « عطيل » و « ديدمونة » وافتقارهما الكامل للحذر ، وقد كان هذا ضروريا لتنامي الموقف النمطي رغم اعتماده الأساسي على المصادفة » (٩٦) .

والواقع أننا اذا تأملنا مفهوم لوكاتش من النمط ، سنجد أنه مستمد من فهم هيكل للموضوع الجمالي ، الذي يعكس ظاهرة الماهية الحقيقية لجوهره ، وقد استطاع لوكاتش - من خلال ثقافته الواسعة في الدراما والرواية - أن يضع يده على النماذج العظيمة في تاريخ الفن منذ العصر اليوناني حتى الآن ، وهو يطبق الجدل الهيكل ، الذي لا يفصل الماهية عن الظاهر في وحدة جدلية ، على مجمل شخصيات دراما شكسبير وجوته وراسين وشيللر ، كما يقف على الاتجاهات الأخرى التي ترفض

(٩٤) لوكاتش : دراسات في الواقعية ، ص ٣٠ .

(٩٥) المصدر السابق ، ص ٣٣ .

(٩٦) المصدر السابق ص ٣٤ ، وانظر أيضا عن المصادفة لوكاتش : دراسات في

الواقعية الأوربية ، ص ٧٩ .

النمط بصورته الجذلية نتيجة طبيعة فهمها للفن ، ونتيجة أيضا لنظرتها المعرفية للعالم .

وأود أن أؤكد أن النمط ، كما يقصده لوكاتش ، يختلف عن مفهوم النمط لدى النقاد السوفييت . حيث يرتبط النمط لديهم بمفهوم البطل الايجابي « الذي يعبر عن اتجاه الحزب ودعواه السياسية » (٩٧) ، لأن لوكاتش ، في حديثه عن النمط ، كان يحرص على صدق الكاتب في تجسيد النماذج الواقعية دون أن يلتفت إلى الصحة الموضوعية لما يحمل النمط من أفكار ، المهم لدى لوكاتش هو التعبير عما هو جوهري في الواقع ، وليس المهم أن يتحول النمط إلى بوق دعاية للحزب ، لأن هذا يحول الفن إلى خطابة فارغة جوفاء ، لا تقدم إضافة حقيقية ، ولا تكشف عن الامكانات الشرية للموجود البشري .

والواقع أن معيار لوكاتش في رؤيته للنمط ينطلق من فهمه للجدل الهيكل الذي لا يغفل العلاقة بين الجوهري والعرضي ، والضرورة والمصادفة ، ولذلك فقد حرص في منهجه على استيعاب هذا الجانب الشمولي في رؤيته للواقع الاجتماعي ، وللأدب كانعكاس موضوعي لهذا الواقع .

ولذلك فإن ترتيب الكاتب لشخصياته ، بحيث يجعل الشخصية النمطية في مركز العمل الفني ، له أهمية بالغة ، لأن الذي يحدد لنا مركزية هذه الشخصية ونمطيتها عن غيرها من الشخصيات الأخرى هو وعيها بمصيرها وإدراكها لذاتها ، وهذا هو الملمح الإيجابي الذي يشترك فيه لوكاتش مع الواقعية الاشتراكية ، في تأكيدها على مفهوم البطل الإيجابي باعتباره المثل الأعلى للبطل الروائي في الفن ، وقد عدل عن موقفه هذا حين تعرض لتحليل أعمال الكاتب الروسي سولجنستين ، لكنه لم يتخل عن الوعي الذي يميز النمط ، بل تخلى فقط عن الطابع الإيجابي الذي يميزها ، بمعنى أن الطابع السلبي قد يعكس تناقضات الواقع أيضا .

فالبطل لدى لوكاتش لا يشترط أن يمثل الصواب دائما ، فالصواب كمعيار تحكم به الشخصية يعتمد على التطور المعقد للعمل الفني ، وليس الصواب هنا مرتبطا بمعيار فكري وأخلاقي ، بمعنى أن الشخصية قد تكون صائبة في موقفها من خلال بناء العمل الفني ، لكننا إذا أخذنا الموقف وحده مع الشخصية وعزلناه عن مجمل البناء العام ، فقد تبدو الشخصية بعيدة عن الصواب ، وهذا يعني ارتباط النمط بالمحتوى الشامل للعمل

(٩٧) أناتولي دريموف : المثل الأعلى والبطل في الفن ، من كتاب مشكلات علم الجمال الحديث (قضايا وآفاق) ص ٦ .

الفنى الذى يعكس التجربة الاجتماعية ، فليسبت المسألة التى تحكم رؤية النمط لدى لوكاتش هى التعارض بين ما هو حقيقى ، وما هو زائف ، وإنما الرؤية الكلية الشاملة للعمل الفنى ، ويعبر النمط هنا عن أحد المحاور الهامة لهذه الرواية الكلية الشاملة .

٨ - التاريخية كمقولة جمالية :

لم يهتم لوكاتش بالجانب التاريخى فى علم الجمال فحسب ، بل اهتم به فى التحليل الفلسفى أيضا ، فهو يحصر الماركسية فى البعد التاريخى ، أى المادية التاريخية ، وهو لم يؤيد التحليل الجدلى للطبيعة ، واعتبره نزعة وضعية لدى انجلز ، ويعود اهتمام لوكاتش بهذا الجانب الى تأثره بأفكار دلتاي الذى اهتم بدراسة الجانب التاريخى فى الظاهرة الانسانية ، وقد وجدته أيضا فى دراسة ماركس للمجتمع ، الذى اهتم بالتاريخ كعنصر يجسد الصيرورة التى تؤول اليها كلية المجتمع نتيجة لتطور أدوات الانتاجية .^١ والحقيقة أن التاريخية كمقولة جمالية تأخذ شكلا خاصا لدى لوكاتش ، لأنه لا ينظر الى التاريخ الانسانى بوصفه خلفية للحاضر فحسب ، وإنما لأن دراسته تساعده فى ايجاد الأدوات التى ندرك بها الحاضر ، ونقرأ من خلالها تطور العوامل الاجتماعية والاقتصادية ، واقد قدم لوكاتش كتاب « الرواية التاريخية » الذى كتبه فى شتاء (١٩٣٦ - ١٩٣٧) الذى يقدم فيه دراسة نظرية للتفاعل بين الروح التاريخية والأنواع الأدبية الكبيرة التى تصور كلية التاريخ « (٩٨) » .

وهو فى هذا الكتاب يؤكد لنا على أهمية الحس التاريخى فى العملية الإبداعية ، لأنه لابد على الكاتب الروائى ، من وجهة نظر لوكاتش ، ألا يكتفى بوصف وتجسيد العالم المعاصر ، حتى لا يقع فى التجريد ، وإنما عليه أن يخلق الخصوصية التاريخية على شخصه وعالمه الروائى ، حتى يمكنه أن يدرك الأساس الاجتماعى والإيدولوجى الذى تنمو من خلاله أفعال شخصياته الروائية ، فالرواية التاريخية هى الشكل الأمثل الذى يبرز لنا أهمية الزمان والمكان ، ويساعد الناس فى تفسير الامكانيات المحسوسة المتاحة لهم لكى يستوعبوا وجودهم ، بوصفه شيئا مكيفا تاريخيا .

(٩٨) جورج لوكاتش : الرواية التاريخية ، ترجمة صالح جواد الكاظم ، منشورات وزارة الثقافة ، بغداد : ١٩٧٨ ، ص ٨ .

وبالطبع لم يبدأ التحليل التاريخي للأدب والفن مع لوكاتش ، وإنما نجد كثيرين من المفكرين السابقين عليه قد حاولوا أن يفسروا الأعمال الأدبية في ضوء التاريخ الذي أنتجها ، وعلى رأس هؤلاء هيجل الذي كان له أعمق الأثر في فكر لوكاتش الجمالي ، ولكن لوكاتش يتميز عن هيجل في فهمه للمنهج التاريخي في دراسة الأدب ، حيث يضيف الطابع الثوري الذي يخلعه ماركس على التاريخ ، طبقا لمفهوم المادية التاريخية .

فالتاريخ لدى لوكاتش هو البعد الجدلي في دراسته للظاهرة الفنية . لأنه يعبر لنا عن صيرورة الموضوع الجمالي وتحوله عبر لحظاته الثلاث ، وسوف يتضح هذا لنا ، حين نناقش منظور المستقبل لدى الكاتب الواقعي ، فهذا المنظور مرتبط برؤية الكاتب الى الواقع بحيث لا يفعل هذا البعد التاريخي ، ومن ثم يكون حريصا على فهم القوى الاجتماعية التي سوف يؤول إليها المستقبل في المجتمع ، وبالتالي تكون رؤية الكاتب تقدمية ، بمعنى أنه يستشعر تقدم المجتمع من خلال التطور الجدلي والتاريخي للقوى الانتاجية والاجتماعية .

وقد عرض لوكاتش لنا البعد التاريخي في رؤيتنا الجمالية في معظم كتاباته ، ولكننا نلتقي بها بشكل خاص في دراسته لمشكلة الزمن في الرواية الحديثة ، فهو يفرق بين الأعمال الفنية الجيدة والزائفة على أساس فكرة الزمن ، لأنه يرى أن هناك ارتباطا بين عدم اعتناء الكاتب بعنصر الزمن في أعماله ، وبين ذاتية العمل الفني وتصدهه ، لأن الكاتب الذي يقدم لنا شخصيات بلا احساس حقيقي بالزمن والعصر الذي تعيش فيه ، يخلق لنا تصدعا بين الواقع الاجتماعي والواقعي الذاتي ، الذي يصبح مسيطرا في العمل الفني .

و « الزمن » من وجهة نظر لوكاتش هو العنصر الذي يجسد لنا ايقاع العصر الذي تعكسه لنا الأعمال الفنية ، ورؤية الكاتب للزمن لا تنعكس عليه في تصوير شخصياته وعالمها فحسب ، وإنما تؤثر في رؤيته للعالم ، لأن الفهم الذاتي للزمن الذي ينفصل عن المكان مرتبط باتجاهات فكرية محددة ، تعكس موقفا من قضايا المجتمع ، ومن أصحاب هذه الاتجاهات على سبيل المثال برجسون وهيدجر .

والمثال على ذلك نجده واضحا في أعمال مارسيل بروست التي تعكس رؤية الزمن كما ينادى بها برجسون في كتاباته الفلسفية ، فبروست في أعماله يحرص على إبراز العنصر الذاتي للزمن ، من خلال وصفه لحياة البشر ، ليس كما تتبدى هذه الحياة في الواقع ، ولكن من خلال انسان يتذكرها ، فهنا ينتفى الإدراك الموضوعي للزمن الذي يعكس الصيرورة

للازمن ، ليسود الزمن الذاتي في العمل الفني ، بل ويتدخل في نسيجه أيضا ، وهنا لا تصبح التجربة الفعلية هي المهمة ، وانما تذكر التجربة يغدو هو الأهم ، وقد استعان لوكاتش لابرار هذه النقطة بتحليل والتر بنيامين لأعمال بروسست ، وكيف أن « مفهومه للزمن يلغى الموضوعية » ، نتيجة للتحلل الجندري لتعاقب الزمن ، و « ان الحادث المعاش محدود ، يتم على الأقل على مستوى التجربة ، اما الحادث المتذكر فانه بلا حدود » (٩٩) ، وتنداح فيه الأزمنة بلا رابط موضوعي .

فمن طريق عزل الزمن عن عالم الواقع الموضوعي الخارجي ، يتحول العالم الداخلي للذات الى سيل مشثوم يستعصى على التفسير ، ويكتسب هذا العالم الداخلي طبيعة جامدة ، ويرى لوكاتش أيضا ، أنه عندما يعزل الزمن بهذه الطريقة ، فان عالم الفنان يتحلل الى عديد من العوالم الجزئية . وهنا تسود النظرة الجامدة الى العالم ، لأنها تفتقد الى الوحدة الموضوعية التي تستوعب التجربة الانسانية في وحدة كلية ، وقد عبر لوكاتش عن هذا بقوله :

« ان عالم الانسان - وهو المادة الوحيدة للأدب - يتحطم اذا أزيل منه مكون واحد ولقد أوضحت النتائج المترتبة على عزل الزمن والنزول به الى مستوى التبويب الذاتي وقد كان الأدب الواقعي السابق ، على الرغم من نقده العنيف للواقع ، يفترض دائما وحدة العالم الذي يصفه ويراه كلا حيا لا ينفصل عن الانسان ذاته » (١٠٠) .

ولكن لوكاتش لا يصادر بهذا على الكتاب حتى لا يستخدموا العنصر الذاتي في أعمالهم الروائية ، لكنه - فقط - يطالبهم باستخدامه عن وعي بحيث يعبر عن العالم المعاصر بدقة أكثر ، مثلما نجد لدى توماس مان في (دكتور فاوستوس) حيث استخدم مستويين من الزمن أبرزنا لنا الصفة التاريخية لعصر فاوستوس .

وهكذا يمكن أن نقول ان لوكاتش يعتقد أن تحليله عنصر الزمن في العمل الفني يمكننا من العثور على القصد الايديولوجي الذي يرمى اليه الكاتب ، لأن عنصر الزمن يقصص عن الرؤية التاريخية للكاتب ، ومن ثم يعكس رؤيته للانسان .

ويعتقد لوكاتش أن الفن الحديث ، في الرواية الطليعية ، يشابه

(٩٩) لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ، الترجمة العربية : ص ٤٦ .

(١٠٠) المصدر السابق : ص ٤٧ .

الى حد كبير فن الباروك ، من حيث ان التاريخ فيه لا يؤدي الا الى التحلل الحتمى ، ويجاوز الجمال ، وعدمية التاريخ ، ويدن لوكتاش بهذا المثال الذى يقدمه الى والتر بنيامين ، « لأنه أول ناقد يحاول أن يحلل المفارقة الجمالية التى تكمن فى الفن الحديث تحليلا فلسفيا » (١٠١) عن طريق استخدامه. دراما الباروك ، والتاريخ فى الدراما الباروكية ، ليس له معنى سوى فساده ، بمعنى أنه يعبر عن الخرائب والموت فى العالم المادى ، و « القصص المجازية » (Allegory) (*) يعتبر امتدادا لدراما الباروك .

ولذلك يعتبر لوكتاش أن دراسة « الزمن الموضوعى » ، فى أى عمل فنى ، يقودنا الى تحديد البعد التاريخى فى هذا العمل ، فالقن الحديث ، ودراما الباروك نتيجة لعدم اهتمامها بابرار التحولات التى تطرأ على الزمن ، تقع فى التصور سالف الذكر عن التاريخ ، وتلجأ لوسائل فنية هى المجاز لكى تستعوض به عن الخواء الذى تحفل به ، وتلجأ الى التفاصيل الوصفية التى يكون لها قدرة حسية ايحائية غير عادية ، وهذا مطابق لفهمهم للواقع ، لأنهم ينكرون ما هو نمطى على أية حال ، بينما الكاتب الواقعى اذ يهتم بالتاريخ ، فانه يهتم بالتفصيل الوصفى الفردى والنمطى فى آن واحد ، لأن الكلية والتاريخية هما المقولتان المركزيتان فى فكره الجمالى .

واذا رجعنا الى دراسة لوكتاش عن الرواية التاريخية ، سنجد أنه يخلص الى نتيجة مؤداها ، أنه ليس هناك أسانس لاقامة فوارق نوعية فى مجال الرواية ، بمعنى أنه لا يمكن أن نتحدث عن رواية اجتماعية ، ورواية تاريخية ، فلا معنى لاعتبار الرواية التاريخية جنسا مستقلا بذاته ، لأن الكاتب يلجأ للتاريخ كتكنيك ، لكنى يستطيع أن يفهم الحاضر ، ولا يقصد اطلاقا أن يعزلنا عن الواقع الذى نعيش فيه ، ولأن الواقع الجوهري فى الماضى لا يختلف عن الواقع المعاصر ، والبعد التاريخى هو عنصر أساسى للرواية ، سواء اتخذت شكلا تاريخيا أو لم تتخذ ، فالكاتب عليه أن يعدل أسسه طبقا للمراحل الزمنية التى يتناولها فى عمله الروائى ، بحيث يكون التاريخ بمفهومه الخاص ، أى تاريخ الشخصيات والعصر الذى تتحرك فيه شخصوه الروائية ، والتاريخ بمفهومه العام ، من حيث أن عالمه الروائى ينتسب زمنيا الى عالم أكبر ، عنصرا أساسيا فى تجربته الروائية .

فالكاتب الواقعى لدى لوكتاش لا يستطيع أن يقدم لنا منظوره

(١٠١) لوكتاش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ص ٥٥ .

(*) الترجمة الحرفية لهذه الكلمة 'Allegory' النص الاستعارى ، لكن يترجمها

بعض الباحثين بالتبديل الحكائى ، وبعضهم ينطقها دون أن يترجمها .

المستقبل دون أن يفهم هذه الأبعاد التاريخية في عمله ، والمقصود بالرؤية المستقبلية في الأدب ، ليس التنبؤ الساذج لأحداث المستقبل ، وإنما يقصد بها وضع الأحداث الروائية في العمل الفني في إطارها التاريخي الذي تكشف به عن التطور النشط للمجتمع في مرحلة محددة ، وبحيث يتمكن الكاتب الواقعي من ادراك وتصوير الاتجاهات التاريخية والاجتماعية التي تبتثق من الواقع ، بدون أن يعنى ذلك ، على وجه الضرورة ، أن يكون متطابقا مع التطور السياسي ، لأن المهم لدى لوكاتش هو رصد أنماط السلوك الانساني في مجراها المتغير ، وتقييم تطورات الأنماط الموجودة بالفعل في العمل الروائي وقيام أنماط أخرى ، بحيث يستطيع الكاتب في النهاية أن يتعرف على العناصر الجوهرية داخل العملية التاريخية نفسها .

والأمثلة التي يوردها لنا لوكاتش للتأكيد على هذا ، نجدها في أعمال ستندال وخصوصا في روايته (الأحمر والأسود) ، حيث يرى لوكاتش أنه يلتحم بالواقع الكلي ، في أبعاده السياسية والاجتماعية ، بشكل يكشف لنا عن العناصر الجوهرية فيه ، وبحيث يبدو لنا الواقع ككيان تاريخي محدود متطور باستمرار ، وكذلك أعمال بلزاك تكشف لنا عن حس تاريخي عميق ، حيث أنه يرصد التطورات الاجتماعية في فرنسا بعد سقوط نابليون ، وأيضا في أعمال جوستاف فلوبر ، نجد أحد أبطاله (فيديريك مورو) يعيش أحداث ثورة ١٨٤٨ ، باعتبارها موقفا تاريخيا ونمطيا ، في الوقت نفسه يكشف عن العناصر الجوهرية في المجتمع من خلال تطور أنماطه وقواه الاجتماعية .

وعلى هذا يعتقد لوكاتش ، أنه ، بفضل هذا الطابع التاريخي الذي يميز رؤيته الجمالية ، يمكننا أن نقيم الأدب الحديث ، لأنه من خلال التاريخ يكون كل شيء له مدلول سياسي في العمل الأدبي ، لأن تفاعل القوى الاجتماعية عبر صيرورتها التاريخية هو الذي يحدد لنا على مستوى الأحداث ، معظم القرارات السياسية ، بل ويحدد لنا أيضا معظم مظاهر الحياة اليومية مثل الغمل والحب والصداقة ، وهذه القوى الاجتماعية مرتبطة في تفاعلها بالعصر وبأنماط البشرية التي تنمو معها ، بحيث نجد أن التاريخ هو المنهج الوحيد الذي يساعدنا في تجاوز الجزئية ، ويجعلنا ندرك الأبعاد الكلية للمجتمع بشكل جدلي . وبالطبع فإن هذا يعني أن تكون رؤية الكاتب تقدمية ، لكي يستطيع أن يجسد لنا قوى العالم التاريخي الفاعلة في المجتمع ، ومن خلال هذا التجسيد يكشف لنا الفن عن الامكانيات الحقيقية لهذه القوى بكل جوانبها .

ويعتقد لوكاتش أن قدرة الكاتب على القيام بذلك ، لا تقوم على مهارته الشخصية والفنية ، وإنما على وضعه داخل التاريخ . فمثلا ، لقد

ظهرت الرواية التاريخية كنوع أدبي حين بدأ التمرد الثوري في أوائل القرن التاسع عشر ، أى أن لوكاتش يربط هنا بين ظهور هذا الشكل الروائي والتغير الاجتماعى الذى بدأ يظهر فى المجتمع الأوربى فى القرن الماضى ، أى حين تمكن كتاب مثل « سكوت » من ادراك حاضريهم الخاص باعتباره تاريخاً متواصلاً وغير منقطع . وقد استطاع شكسبير وسكوت وتولستوى الكشف عن مضمون الصراع التاريخى فى مجتمعاتهم ، لأنهم جاءوا فى فترة تاريخية عصبية ، حيث بدأ العصر الاقطاعى بأقل ، وبدأ المجتمع الانسانى يتهيأ لمرحلة جديدة ، فكان همهم الدرامى هو الكشف عن هذه الفترة التاريخية .

أما الاتجاهات التى جاءت بعد ذلك فقد تحول لديها التاريخ الى موضوع جامد ، بمعنى أن التاريخ أصبح حقيقة خارجية معطاة ، لا يتعامل معه الروائي باعتباره نتاجاً فعالاً لصراع الانسان ومعاناته ، وهذا ما نجده لدى فلوبر وزولا ، حيث تتجدد الواقعية من الأوضاع التاريخية التى خلقتها ، وتنحدر الى الطبيعة .

أى أن الرؤية التاريخية للكاتب تحميه من الوقوع فى النزعة الطبيعية ، فلا يتوقف لدى العرضى والجزئى بحجة العلمية ، وقد اهتم لوكاتش بنقد النزعة الطبيعية فى الفن فى أكثر من موضع ، ليؤكد على أن الفنان الطبيعى ، يفقد الرؤية الشاملة للواقع ، ولذلك فهو يهتم بالظواهر الجزئية قدر اهتمامه بالعناصر الجوهرية فى عمله الروائى ، ونتيجة لافتقار الفنان ذى النزعة الطبيعية للبعد التاريخى ، فانه يلجأ الى التسجيل الفوتوغرافى للشروط والظروف الاجتماعية ، بحيث يعطينا احساساً بالقهر والسلبية ، ويعتقد لوكاتش أن النزعة الطبيعية قد مهدت لظهور النزعات اللانسانية فى الفن ، لأنها مهدت لهذا الخضوع اليأس الملول الذى تطور التعبير عنه فى الفنون بعد ذلك .

وهكذا نجد أن لوكاتش يتخذ من التاريخية كمقولة جمالية معياراً لتقييم الأعمال الأدبية ، وتحليلها ، لأنه يربط بين نشوء الرواية وتطور أشكالها الداخلية وبين التطورات التاريخية التى تطرأ على بنية المجتمع .

ولهذا ، لا يمكن الحديث عن أى عنصر من عناصر الرؤية الجمالية لدى لوكاتش دون أن تضيف اليه البعد التاريخى ، لأنه التعبير الجدلى عن رؤيته ، وبقي أن نشير أيضاً الى أن اهتمام لوكاتش بالبعد التاريخى لا ينصب على دراسة المجتمعات فحسب ، بحيث يكون هم الكاتب هو استيعاب جدلية الواقع من خلال التاريخ ، وانما نلاحظ أيضاً انه يستخدم معنى التاريخ أيضاً فى دراسة تطور الفن نفسه ، بمعنى أنه لا يمكن الحكم

على الأعمال الفنية أو توصيفها إلا إذا راعينا مستويين من مستويات الرؤية التاريخية : المستوى الأول يتمثل في نظرة الكاتب للواقع نظرة جدلية تتضح في البعد التاريخي الذي يعكس لنا صيرورته ، والمستوى الثاني يتمثل في نظرة الكاتب والناقد لتاريخ الفن نفسه وتطور أدواته ، بمعنى أنه لا يمكن عزل العمل الفني عن تاريخ الفن نفسه ، لأن تاريخ الفن ، لا يعكس تطور أنماط التكنولوجيا والأسلوب ، وإنما يعنى أن أشكال الفن التاريخية مرتبطة بالواقع الذي أنتجها .

فمثلا لا يمكن دراسة أشكال الفن الإغريقي بمعزل عن الحياة الاجتماعية ، وموقع الفنان في عملية الإنتاج ، لأن هذا ينعكس في عمله ، مثلما تنعكس الأدوات التي يستخدمها في التعبير عن الخبائث المتوفرة لديه في الواقع .

فدراسة تاريخ الفن تؤكد لنا على مبدأ تاريخي هام ، وهو تواصل الخبرة البشرية ، وأن الأشكال القديمة عندما تتحل ، لا تندثر في الأشكال الجديدة ، وإنما تأخذ صورا مختلفة نتيجة لتطور أدوات الفن نفسه . ويعتقد لوكاتش أن الدراسة التاريخية للعمل الفني تعنى أن نبحث عن كيفية عمل قوانين تطوره الخاصة ، وفق قوانين تطور المجتمع بشكل عام ، أى أن النقد التاريخي يطمح هنا الى اكتشاف البنية الداخلية للعمل الفني وعلاقتها بالبنية العامة لمجمل أعمال الفنان ، وعلاقتها بمجمل البناء العام للمجتمع .

وقد استفاد من هذه النقطة لوسيان جولسمان ، وأراد أن يقيم علاقة بين البناء الفني للرواية والبناء الاقتصادي في المجتمع ، وسوف نشرح هذه الفكرة في الفصل السادس . والواقع أن لوكاتش ، في نظريته للتاريخ بهذا الشكل ، يختلف عن النظرة المثالية للتاريخ التي تحاول أن تدرس الظواهر الجزئية في التاريخ دون أن تربطها مع الظواهر الأخرى في قوانين أعم وأشمل ، فلوكاتش يطمح في معظم دراساته الجمالية سواء في دراساته المبكرة أو دراساته عن الواقعية في المراحل المتأخرة ، الى تحديد مراحل التاريخ في أى فن من الفنون على أساس مراحل المجتمع بشكل عام (١٠٢) .

وهذا التحليل يكشف لنا عن نتيجة هامة في فكر لوكاتش الجمالي ، وهو أن الاستطقي لديه متداخل في المجتمع ، بمعنى أن التجربة الجمالية جزء أساسي من التجربة الاجتماعية الشاملة للإنسان ، بحيث تكون العلاقة الجدلية بينهما تتيح لهذا الإنسان أن يفسر كلا منهما على أساس الآخر ،

بل وكلاهما مرتبط بالآخر في تطوره العام (١٠٣)، وهذا يعنى أن الجمال لديه يكشف عن « ماهية اجتماعية » ، وهذا يقودنا الى مناقشة قضية في غاية الأهمية وهي علاقة الفن بالايديولوجيا . وبالأحرى علاقة الشكل بالايديولوجيا ، لأنه اذا كانت النظرة التاريخية للفن تكشف عن هذه الأبعاد الاجتماعية للفن ، فلا بد أن ماهية التعبير الايديولوجي للفن ، تكشف لنا أن الشكل - وفق رؤية لوكاتش التاريخية - هو محتوى أيديولوجي أيضا .

ومعنى أن الشكل له طابع أيديولوجي هو أن التطورات التي تحدث في الشكل الأدبي تنتج عن تغيرات في الايديولوجيا ، أي أن هذه الاشكال تجسد لنا طرائق من الادراك الجمالي للواقع الاجتماعي ، وهذا المعنى هو الفلسفة الجمالية التي يقيم عليها لوكاتش كثيرا من تحليلاته النقدية والنظرية . فنشأة الرواية وتطورها مرتبط لدى لوكاتش بتغير الاهتمامات الايديولوجية في العصر الذي يعيش فيه الكاتب ومن الممكن طبقا ، لهذا المفهوم ، أن ندرس مجموعة معينة من الأبنية الشكلية في الرواية المصرية على سبيل المثال ونحللها بناء على تطور القوى الاجتماعية ، فاعمال فتحي غانم مثلا تجسد لنا الاهتمامات الايديولوجية للطبقة المتوسطة ، خصوصا بعد تزايد نفوذها في الواقع الاجتماعي بعد ثورة ١٩١٩ ، بحيث يصبح من الممكن أن نحلل محتوى ثورة يوليو الايديولوجية ، بناء على تحليل اهتمامات هذه الطبقة ودورها في المجتمع المصري ، ويعتقد الباحث أن أعمال فتحي غانم تجسد لنا بشكل نمطي وواقعي ، طبقا لمفاهيم لوكاتش الجمالية ، انهيار هذه الطبقة وتحللها ، حيث انفردت بالحكم وأصبحت عاجزة عن ادراك الكل التاريخي الذي يؤول إليه المجتمع ، ومن ثم غرقت في همومها الذاتية والفردية ، وأصبحت عاجزة عن المشاركة الفعالة ، لأنها أصبحت تطرح لنا أشكالا تبريرية في الفن والفكر تؤكد به وجودها السياسي . (*)

والشكل الفني يتشكل بواسطة التاريخ الجمالي للأشكال الفنية ، ويتطور من خلال أبنية أيديولوجية كثيرة ، ولذلك فحين يختار الكاتب شكلا من الأشكال الفنية ، « فان اختياره هذا يتضمن معنى أيديولوجيا ، حتى لو اختار أشكالا من التراث الأدبي ، وقام بتغييرها لأن هذه الأشكال نفسها تنطوي على دلالة أيديولوجية تتمثل في اللغة والأسلوب الذي يعطى

— Lukács : Art and Society, pp. 47-48 .

(١٠٣)

(*) للباحث دراسة حول الموضوع بعنوان « الطبقة المتوسطة وأعمال فتحي غانم »

يحاول فيها تطبيق منهج لوكاتش في نظرية الأدب . على أعمال فتحي غانم .

وجهة نظر ومنهجاً في تفسير الواقع ، وعلى هذا فإن المعنى الايديولوجي
للشكل الفني لا يتحدد الا بناء على دراستنا لتاريخ الأشكال الفنية
نفسها » (١٠٤) .

وهذا يقودنا الى توصيف صحيح لعلاقة الفن بالقاعدة المادية للمجتمع ،
فالفن هنا يمكن أن يكون جزءاً من البنية الفوقية للمجتمع ، ولكنه ليس
مجرد انعكاس سلبي للأساس الاقتصادي ، وهذا المعنى نجده في خطاب
انجلز الى جوزيف بلوك عام ١٨٩٠ حيث يقول « أن الموقف الاقتصادي
هو الأساس ، ولكن العناصر المختلفة للبنية الفوقية ، أي الأشكال
السياسية لصراع الطبقات ونتائجه ، والقوانين التي تضعها الطبقة المنتصرة
بعد نجاحها ، بل حتى كل انعكاسات الصراعات الفعلية في أدمة من
يخوضونها . . . نظريات السياسة والتشريع والفلسفة والأفكار الدينية ،
كل هذا يمارس تأثيره على مجرى الصراع التاريخي ، أو في عديد من
الحالات يصبح العامل الحاسم في تحديد شكله » (١٠٥) .

والواقع أننا نلتقى بتحليل أكثر عمقا لعلاقة الفن بالايديولوجيا
لدى بير ماشيري في كتابه « نظرية الإنتاج الأدبي » (١٩٦٦)
(A Theory of Literary Production) ، حيث يوضح لنا في الفصل
العشر الفرق بين « الوهم » (Illusion) ويقصد بها الايديولوجيا ،
وبين « القص » (Fiction) ، « فالوهم هو التجربة العادية التي يستمد
منها الكاتب المادة التي يعمل فيها الكاتب ، وجن يحولها الفنان الى قص ،
فانه لابد أن يتيح لنفسه قدراً من التباعد عن هذه المادة من خلال شكله
الفني الذي يساعده في هذا ، حيث ان هذا الشكل يتطلب إعادة بناء هذه
المادة ، مما يساعده على ادراك المحتوى الايديولوجي الذي يكمن في التجربة
العادية للبشر أي الوهم ، وبذلك يصبح الفن أداة ووسيلة لتحريرنا من
الايديولوجية وتجاوزها ، أي من خلال تجاوز الوهم » (١٠٦) .

وعلى ذلك يمكن أن تصبح النصوص الأدبية نماذج خصبة لدراسة
الايديولوجيا ، حين تحول العمل الأدبي من لغته التشخيصية الى لغته
الايديولوجية ، لكي يتباعد عنها ، حتى نستطيع أن ندرکها في العمل
الأدبي ، والأدب يتجاوز الايديولوجية من خلال هذا التباعد .

ويتفق لوكاتش في رؤيته للبعد التاريخي للفن مع هاوزر ، رغم أنه

١٠٤) تيري ايجلتون : النقد الأدبي والماركسية مصدر مذكور. ص ٩٦ .

١٠٥) كارل ماركس : الاشتراكية والأدب والفن : الترجمة العربية ص ١٣٠ .

— Pierre Macherey : A Theory of Literary Production. (١٠٦)
trans G. Wall, Routledge & Kegan Paul, London, pp. 61-65.

لم يشر اليه في أى من كتبه ، ورغم أنهما التقيا أكثر من مرة (١٠٧) ، فلقد حاول هاووز أن يطبق الفكر التاريخي ومنهجه الاجتماعى فى دراسة الفن ، ونجد هذا فى كتابه « فلسفة تاريخ الفن » ، الذى يعرض فيه دراسة تاريخ الفن من خلال المنهج الاجتماعى ، أى من خلال تحليل فكرة الايديولوجية فى تاريخ الفن ، وقد حاول هاووز أن يقدم تأصيله الفلسفى لهذه القضية من خلال استعراض عدد كبير من التطبيقات التى سبق أن أودها فى كتابه « التاريخ الاجتماعى للفن » ، أو « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ، لكى يؤكد رؤاه فى أهمية الفن فى تكوين وجهات النظر الى العالم ، لكن هاووز يختلف مع لوكاتش فى مدى علمية المعرفة التى يطرحها الفن ، فان كان الفن وسيلة لادراك العالم ، فان هذا لا يمنعنا - من وجهة نظر هاووز - من التفرقة بين المعرفة العلمية والتمثيل الفنى ، بمعنى أن طبيعة الفن التمثيلية فى التجسيد والتشخيص تعطينا المعرفة ، من خلال لغة مختلفة عن لغة العلم .

والواقع أن نفس هذا المفهوم الذى نجده لدى هاووز عن الحقيقة فى الفن ، نجده أيضا لدى « التوسير » ، لأن المعرفة بمفهومها المحدد لدى « التوسير » هى المعرفة العلمية فقط ، أى المعرفة التى تتكون عبر المنهج الذى تركه لنا ماركس فى رأس المال ، وعلى هذا فالخلاف بين العلم والفن لدى « التوسير » يكمن فى الطريقة التى يسلكها كل من العالم والفنان فى التعبير عن المعرفة ، فالعلم يزودنا بمعرفة جدلية تصورية ، بينما الفن يقدم لنا التجربة الحية ، فهذا هو المعنى الذى نجده لدى هاووز حيث يناقش الفرق بين الصدق فى العمل الفنى ، وفكرة الصدق النظرى فى العلوم الطبيعية ، ويخلص بهذا الى « نتيجة أنه فى الفن لا يمكن أن نتحدث عن وعى زائف ووعى حقيقى ، لأن كل وجه من وجوه الفن يمثل منظورا معيناً ، أو جانبا من جوانب الايديولوجية » (١٠٨) .

٩ - الواقعية :

ان (الواقعية) (*) هى التتويج النهائى لرؤية لوكاتش الجمالية

(١٠٧) انظر نص الحديث الذى دار بين لوكاتش وهاووز حول الفن والفلسفة والتاريخ فى ١٩٦٩ فى اذاعة B.B.C. البريطانية فى مجلة
The New Hungarian Quarterly, Summer 1965, pp. 96-105.
(١٠٨) هاووز : فلسفة تاريخ الفن ، الترجمة العربية ، ص ٣٠ .
(*) استخدمت الفلسفة مصطلح الواقعية (Realism) قبل الأدب ، ويختلف مفهوم الواقعية فى الفلسفة عن مفهومه فى الأدب ، فنجد على سبيل المثال كانط (KANT) =

وهو يرى أنها « ليست أسلوباً ، فضلاً عن أنها ليست تكتيكاً للتعبير الأدبي ، ان الواقعية هي في الحقيقة نزوع الى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشرى في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعي والانساني بشكل نمطي وفنى موحى ، وهي منهج التشكيل الفنى المناسب لمثل هذه الواجبات الملقاة على عاتق الأديب منذ عهد هوميروس حتى الآن » (١٠٩) .

ولوكاتش لا يريد من أديب اليوم أن يكتب كما كان يكتب الواقعيون العظام مثل بلزاك وتولستوى ، وانما واجبه على العكس من ذلك ، أن يعبر عن مشكلاته الخاصة بأسلوبه الخاص وبطريقة توائم مشكلاته النوعية ، في محاولة لبلوغ العمق والشمول ، ولكن ما هي سمات الواقعية كمنهج جمالى لدى لوكاتش ؟ السمة الرئيسية للواقعية عند لوكاتش تتركز في تصوير العوامل الأساسية للصيرورات الاجتماعية التي تتم بشكل جدلى ، وتعكس حبكة الرواية الواقعية ، بشكل شاعرى ، الواقع من خلال وصفها للمسار الاجتماعي الذي تتخذه العلاقات بين الناس والمجتمع والطبيعة في الحياة الواقعية ، ويرفض لوكاتش التصوير السطحي للواقع الذي يعكس العالم اليومي للوجود الرأسمالى ، فالمهم في الواقعية هو انعكاس العالم الموضوعى بشكل جوهري وكلى ، ولذلك ترتبط الواقعية بالنمط ، لأن العمل الأدبي الواقعي عند لوكاتش ينطوى على مركب شمولي من العلاقات النمطية التي تكشف عن الجوانب الاجتماعية في كل مرحلة تاريخية ، ومهمة الكاتب الواقعي هي إبراز الاتجاهات والقوى النمطية من أفعال مجسدة ملموسة ، بحيث لا تغفل هذه الجوانب الكلية .

وقبل أن نستطرد في مفهوم الواقعية لدى لوكاتش علينا أن نشير الى أن الواقعية تظهر لنا - في التاريخ الأدبي - من خلال تيارين رئيسيين هما ، الواقعية الغربية ، والواقعية الاشتراكية ، وقد قسم لوكاتش مراحل الواقعية الى ثلاث مراحل رئيسية : المرحلة الأولى التي تسمى عادة بالواقعية العظمى التي سادت في فرنسا خلال القرن التاسع عشر ،

= في « نقد العقل النظري » سنة ١٧٩٠ يفرق بين المثالية التي ترد كل شيء الى الذات ، والواقعية في الفلسفة التي تعتقد بواقعية الأفكار ، مما يتعارض مع النزعة الاسمية التي نعد الأفكار مجرد أسماء او مجردات ، ويقدم شيلنج تعريفاً للواقعية بأنها ، هي التي تؤكد الانا - أي ما هو خارج الذات ، ويعتبر الشاعر الألماني شيللر أول من أطلق مصطلح الواقعية في الأدب سنة ١٧٩٨ حين تحدث عن الأدباء الفرنسيين ، ووصفهم بأنهم واقعيون أكثر منهم مثاليين .

See : J. P. Stern : On Realism, R. & K. London, 1973, pp. 38-39.

(١٠٩) جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية الأوربية ، الترجمة العربية من ص

٢١ - ٢٢ .

وانتشرت منها الى باقى أوروبا ، والمرحلة الثانية خلال حكم نابليون الثالث حتى الجمهورية الثالثة ، والتي تتميز بالتمرد الانسانى ، أما المرحلة الثالثة فهي امتداد للمرحلة الثانية ومن أعلامها الكاتب الروائى توماس مان ، أما الواقعية الاشتراكية فإن ظهورها ارتبط بتطور القوى الاشتراكية فى العالم ، وسيطرة الأحزاب السياسية على الانتاج الأدبى وتوجيهه (١١٠) .

ولقد تطورت الواقعية الغربية - نتيجة للتجربة الفكرية المعاصرة - الى الواقعية النقدية ، التي لا تقبل الواقع كما هو ، وانما تعرض معرفتها للواقع للنقد والتمحيص ، وقد نتج هذا عن عجز الفنانين والأدباء فى الغرب عن قبول الواقع كما هو ، وارتبط تعبيرهم عن الواقع بالتمرد عليه ، والتعبير عن الاغتراب فى الحياة الرأسمالية المعاصرة وقد تبنى لوكاتش مفهوم الواقعية النقدية ، ولذلك فهو لا يرى الواقعية باعتبارها التمثيل الموضوعى للواقع فحسب ، ولا فى مقابل الرومانتيكية كما رأى النقاد الغربيون الذين تصوروا الواقعية على طرفى نقيض مع الرومانتيكية ، « وانما يرى الواقعية منهجا للتشكيل الفنى الذى يعبر عن القوى التقدمية فى المجتمع ، بما يساعدها فى الكشف لنا عن التناقضات الخفية فى المجتمع » (١١١) .

ويعتقد لوكاتش أن كل لون من ألوان الكتابة لابد أن « يتضمن قدرا معينا من الواقعية ، فالواقعية لديه ليست أسلوبا واحدا من بين أساليب أخرى ، وانما هي أساس الأدب » (١١٢) ، بل ويرى أن كل الأساليب تنشأ منها أو ترتبط بها ارتباطا وثيقا له دلالة ، وهذه الاشارة التى يبدىها لوكاتش ترد على مفهوم جارودى للواقعية ، الذى يجعلها تحتوى كل الكتابات بما فيها السريالية ، ويمكننا الآن بعد ملاحظة لوكاتش أن نبين أن جاروديه لا يميز بين الأسلوب والمنهج فى فهمه للواقعية ، ونتيجة لهذا وقع فى الزعم القائل بأن كل الأعمال الفنية هي أعمال واقعية ، دون أن يعطينا أسسا عميقة لتمييزها جماليا عن المدارس الأخرى ، بينما لوكاتش يبين لنا « أن الواقعية - كأسلوب - قاسم مشترك مع الأساليب الأدبية كلها ، لأنه كما يقول شوبنهاور أن الشخص المحصور داخل ذاته بشكل ثابت لا يوجد الا فى مصحة عقلية فقط ، فان الفن الذى لا يقدم قدرا من الواقعية فى كتاباته ليس فنا على الاطلاق » (١١٣) ، ويعتقد لوكاتش أن كافكا - رغم أنه من وجهة نظر لوكاتش وبنيامين غير واقعى -

(١١٠) المصدر السابق ص ٣٠ .

(١١١) J. P. Stern : On Realism, p. 50.

(١١٢) لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ، الترجمة العربية ص ٥٨ .

(١١٣) المصدر السابق .

يستخدم التفاصيل الدقيقة ليعطي مسحة من الواقعية على أعماله التي تجسد العيشية ، فالواقعية كمنهج جمالي يمدّه بعناصر تساعد في خلق بناء محكم ، وعالم متماسك .

ويطلق لوكاتش صفة الواقعية على الفن الإغريقي وأعمال شكسبير ، والأعمال الأدبية في القرن التاسع عشر ، والعمل الأدبي الواقعي لديه هو ذلك العمل الثري الذي ينطوي على تركيب شامل للعلاقة بين الإنسان والطبيعة والتاريخ ، بحيث تتجسد هذه العلاقة في صورة أنماط تعبر عن كل مرحلة من مراحل التاريخ وتكشف عنها ، وما يقصده لوكاتش بالنمط ، في هذا السياق هو القوى الكامنة في أي مجتمع ، لا سيما تلك القوى التي ترى فيها المادية التاريخية أنها أكثر القوى تقدما من الناحية التاريخية ، لأن هذه القوى هي التي تكشف عن البنية الداخلية الدينامية للمجتمع ، ومهمة الكاتب الواقعي لدى لوكاتش هي إبراز الاتجاهات والقوى النمطية في أفراد محددين وفي أفعال ومواقف مجسدة وملبوسة ، بحيث يستطيع الكاتب أن يصل بين الفردي والكيان الكلي للمجتمع ، وأن يشكل لنا في النهاية في أدبه العناصر الجوهرية للمجتمع .

والسمات الأساسية للواقعية التي لابد أن تتمثل في الأدب الواقعي هي « الوحدة الكلية للعالم الذي يعرضه لنا الكاتب ، والنمطية ، والبعد التاريخي » (١١٤) ، وهذه السمات الثلاثة مرتبطة برؤية لوكاتش لطبيعة الفن ووظيفته ، وقد سبق أن شرحنا الكلية في العمل الفني ونظرية النمط والتاريخية كمقولة جمالية .

ويحرص لوكاتش في توضيحه لمفهوم الواقعية على أن يستعرض تاريخ فلسفة الفن ، وعلم الجمال ، فهو يرى أنه لا يمكن أن نطلق على أي عمل فني يعكس الواقع بقدر أو بآخر صفة الواقعية ، لأنه توجد بالإضافة الى الواقعية أشكال أخرى من الفن محكومة هي الأخرى بالظروف التاريخية ، مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والنزعة الطبيعية وغيرها .

ولقد ميز « أريسطو » في كتابه (فن الشعر) بين ثلاث صور يمكن للفنان أن يصور بها الواقع ، فاما أن يصور الأشياء كما هي ، أو كما يعتقد ، أو كما ينبغي أن يكون ، ويعتقد لوكاتش أن هذا يجعلنا نميز بين نمطين أساسيين من الفن ، الفن الذي يصور الحياة كما هي ، والفن الذي يعيد بناء الواقع وفق منهج محدد ، والواقعية هنا هي إعادة بناء وصياغة الواقع في العمل الفني بما يكشف لنا عن الجوهرى والكلي فيه .

(١١٤) لوكاتش : دراسات في الواقعية - الأوربية ، ترجمة أمير اسكندر ، ص ٢٨ .

وإذا تتبعنا تاريخ الفن ، سنجد أن النزعتين المثالية والواقعية يمكن أن نميزهما ونتتبعهما على امتداد التاريخ الفني ، وهذا نجده في أعمال القرون الوسطى ، وفي الأعمال المعاصرة على السواء ، ولكننا إذا أردنا أن نحدد ماهية الواقعية من خلال تاريخ الفن ، « فينبغي أن نفرق بين واقعية الفن ، وواقعية المنهج » (١١٥) ، بمعنى أن واقعية الفن تطمح إلى التعبير عن العلاقة بين الفن والقاعدة المادية للمجتمع ، على أساس أن الفن يعتبر أحد أشكال الوعي الاجتماعي ، بينما واقعية المنهج هي أن يصطنع الفنان منهجا مبدعا ، لرؤية الواقع ، بحيث يكون العمل الفني حينذاك هو الوسيلة لفهم الواقع . وكشف موقف الانسان منه .

والفرق بين الاثنين هو كالفرق بين بلزاك وزولا ، فبلزاك يقدم نموذجا أصيلا لواقعية الفن ، حيث يلتقي في أعماله بوحدة العوالم الخارجية والداخلية ، وهو يصور لنا الانسان والمجتمع باعتبارهما كيانات كاملة ، أما زولا فيقدم نموذجا لواقعية المنهج ، حيث آل على نفسه أن يشرح المجتمع الانساني ، كما يشرح النبات أو البيئة ، ويعتقد لوكاتش أن السبب في اخفاق زولا وجنوحه نحو الطبيعة هو أنه كان يعاني صراعا بين « منهجه الابداعي والمواد الحاضرة التي يشكل منها عمله الفني ، ولأنه تبني منهجا حال بينه وبين أي تصوير واقعي عميق للحياة » (١١٦) ، لأن منهج زولا يبحث دائما عن العادي والمتوسط وهو لا يحرص على كشف جوهر الواقع ، وإنما يحرص على اظهار القوانين الطبيعية للظواهر ، ولا عجب فلقد اتخذ زولا من منهج كلود بونارد في الطب جوهر رؤيته للفن كما أشار هو إلى ذلك ويكاد يتوقف لوكاتش عند القرن التاسع عشر ونماذجه لتحليل رؤاه في الواقعية ، ولم يذكر من المعاصرين سوى توماس مان وسولجنستين ، لأنهما يعكسان أحسن تمثيل للواقعية بمفهومها النقدي ، ولوكاتش يعتبر أن واقعية القرن التاسع عشر كان لابد أن تقود إلى الواقعية النقدية ، حيث إن الحكم على المجتمع وتحليله لم يعد كافيا ، وإنما لابد من نقده أيضا ،

ويربط لوكاتش بين تاريخ الأخلاق في المجتمع المعاصر ، وبين الواقعية النقدية ، حيث « أن تزايد الوعي الأخلاقي لدى الفرد يفترض دائما أن يحدد الفرد موقفا من قضايا المجتمع وتناقضاته ، ومن هنا ، فقد أتاح هذا الصراع بين الفرد والأخلاق ، وبين الفرد والمجتمع نشوء أنماط من الفن

(١١٥) نيكولاى ليزروف : مجال الواقعية وحدودها ، من كتاب مشكلات علم الجمال الحديث « قضايا وآفاق » مصدر مذكور ص ٦٧ .

• (١١٦) لوكاتش : دراسات في الواقعية الأوروبية ص ١١٧ .

تؤكد على المعاني النبيلة في الانسان « (١١٧) ، وهنا يعزو لوكاتش للواقعية النقدية أهميتها في طبع الفن بطابع انساني .

ولقد تطورت الواقعية النقدية من مجرد تصوير الحياة اليومية ، والتعاطف مع الخير والتنديد بالشر ، الى محاولة البحث عن فهم شامل للكون بحيث يعطى للفنان تصورا عاما للواقع الاجتماعي يتمشى مع التطور التاريخي ، ولهذا نجد تولستوى يكتب بحثا فلسفيا وأخلاقيا ، ولا يعنينا هنا ما كتبه فيه ، ولكن تعنينا دلالة هذا العمل وهو ما (هو الفن (What is Art ?) وهي ضرورة البحث عن رؤية شاملة للعالم ، تحمي الكاتب من الوقوع في الموضوعية الزائفة التي تتمثل في المدرسة الطبيعية والنزعة الذاتية في الرواية الحديثة .

فالمبادئ الأساسية للفن عند تولستوى تعكس رؤيته الانسانية للفن ، وللعالم ، بحيث تكون هناك وحدة بين الفن والحياة ، ولا ينفي أحدهما الآخر .

والواقعية ، بهذا المعنى ، لا تتنكر لروح العصر ، وإنما تعنى موضوعا اجتماعيا وأنماطا اجتماعية ، وهي مرهونة بدرجة استيعاب الفن للحياة ، وليست مرهونة بأدوات شكلية بعيدة تماما عن الواقع .

والواقعية لا تقتصر على نموذج واحد للفن ، وإنما هي مرتبطة بالفنان ووضعه داخل مجتمعه واستيعابه لوضعه التاريخي ، ومرتبطة بالموضوع الذي يعرض له الكاتب ، ولكن مهما كانت نظرة الفنان للعالم وللموضوع الجمالي وتغيرها ، فإن الواقعية عند لوكاتش لا تتخل عن هدفها الأصلي وهو فهم جوهر الواقع الموضوعي من خلال أدوات التشكيل الجمالي ، وقد بسنا في دراستنا لقضية الشكل والمضمون ، أن لوكاتش لا يغفل الجوانب الذاتية في العمل الفني ، وإنما يضعها جنباً الى جنب مع الجوانب الموضوعية التي تقوم بتشكيل العمل الفني ، وعلى ذلك فإن الأشكال الفنية التي يتطور من خلالها الفن الواقعي ليست ذاتية ولا اعتباطية ، بل على العكس من ذلك ، فهي تتجه نحو فهم الحياة ، وهذا ما نجده في كتابات بلزاك وتولستوى وتوماس مان .

والسؤال الآن كيف يرى لوكاتش في أعمال سرفانتس وشكسبير أعمالا واقعية ؟ وإذا تأملنا كتابات لوكاتش في الواقعية - حيث أنه كتب أربعة كتب في الواقعية علاوة على عدد من المقالات - سنجد أنه يربط بين الواقعية والتطور التاريخي للمعرفة الجمالية ، فالواقعية مرتبطة لديه

بادراك الفنان أن الأفعال الانسانية لا تصدر عن أهواء أو مقاصد غيبية ،
وانما تحددها أسباب مادية تحكم العلاقات الاجتماعية ، بحيث يظهر لنا
العلاقة الجدلية بين الوجود والوعى .

ولقد كانت فلسفة عصر النهضة نقطة البداية للاعتراف بالعلاقة
المتكاملة بين الوجود والوعى ، والحاجة الى دراسة الواقع دراسة تحليلية
باعتبارها حاجة ملحة للانسان لكي يفهم ما يحيط به من أحداث طبيعية
 واجتماعية ، ويمكن أن نعتبر « فرنسيس بيكون » ، بشكل من الأشكال ،
أول من حاول التقدم بشكل فعلى من الخاص الى العام فى دراسة العالم
الداخلى والخارجى للانسان .

ويعتقد لوكاتش أن أعمال شكسبير وسرفانتس تجسد لنا أعمق
تحليل واقعى لعصرهما ، حيث يمكن أن نجد فى أعمال سرفانتس ، تحليلا
للصراع السائد فى عصره بين الأفكار الانسانية لعصر النهضة والتطور
الفعلى لحركة المجتمع المادية ، فرواية دون كيخوته تعكس - تمجيد
سرفانتس للخير ، وفى نفس الوقت تؤكد على عدم انتظار الانسان الفردى
فى ظل الظروف التى كان ينشأ فيها النظام البورجوازى العالمى ، وهو
بتصويره للوهم الذى يعيش فيه (دون كيخوته) ، يجعلنا نتجاوز أحلامه
فى النهاية ونفى التناقض بين الفرد والمجتمع ، وهذه الرواية تقدم صورة
عينية تاريخية للعلاقة المتبادلة بين الانسان والمجتمع فى ظل الظروف التى
كانت سائدة ، بشكل شاعرى آخاذ يستوعب الطاقات الكامنة فى الانسان
الذى يريد أن يتجاوز اغترابه فى المجتمع (١١٨) .

أما شكسبير ، فقد كشف لنا من خلال أعماله أن الوسط الاجتماعى
الذى تتحرك فيه شخصياته هو مصدر غذائها الروحية ، ولذلك فإن
شكسبير يفهم الواقعى قد صور المجتمع كمجال للصراع بين المصالح المادية
والاجتماعية .

ورؤية لوكاتش للواقعية تكشف عن عنصر جوهرى ، وهو ضرورة
دراسة وتصوير الانسان فى المجتمع ، فهو يقول لنا انه ما من أدب الا وكان
الانسان نقطته الجوهرية ، وهذا يبين لنا النزعة الانسانية فى رؤية لوكاتش
للواقعية . بشكل خاص ، وللفن بشكل عام ، وهو متأثر فى هذا بهيجل
الذى طالب الفن بتصوير الانسان لأنه يجسد بكل تناقضاته « الحقيقة »
ولوكاتش يضيف الى هذا البند الهيجلى أن الواقعية فى تصويرها للانسان
تتجاوز الواقعية البحتة ، والنظرة الذاتية للطبيعة الانسانية ، لأنها لا تعزل

الإنسان عن مجمل العلاقات الاجتماعية التي يعيش من خلالها ، وتسمى الى تصوير جدل هذه العلاقات ، ولذلك فإن الكاتب الواقعي ، عند لو كاتش ، هو الذي يستطيع أن يعبر خلف الوقائع والظواهر الفردية المنعزلة للحياة اليومية ليعكس اللوحة الشاملة للحركة والصراع بين ستنى القوى الاجتماعية ، ولا بد للكاتب أن يصور الواقع في مظاهره الشمولية والنمطية التي تنعكس في الشخصيات الفردية في عمل فنى بعينه ، وهذا هو نفس المعنى الذى أكدته إنجلز في اشارته لأهمية النمط في الأدب الواقعي .

ويتميز الأدب الواقعي عما سواه بهذا الحشد من الأنماط الأدبية ، بحيث يمكن أن نفرق بين الواقعية والكلاسيكية والطبيعية والرومانسية على أساس النمط ، فالنمط الواقعي يختلف عن الإنسان الطبيعي والبطل المصقول الذى نجده في الأدب الكلاسيكي (١١٩) ، وقد سبق لنا أن شرحنا نظرية النمط عند لو كاتش ، ولذلك سنكتفى بتحديد الاختلاف بين الإنسان الطبيعي والنمط والبطل في الأدب الكلاسيكي ، لأن الممثل الأعلى في الأدب يعكس لنا الحضارة التي كان يمثلها . فالبطل في أعمال زولا يعكس الإنسان بشكل بيولوجي دون أن يعنى لنا علاقته بالواقع ، فقط يدرس علاقته بالبيئة شأنه في هذا شأن أى كائن آخر . والبطل في الأدب الكلاسيكي يصفى عليه الكاتب طابعا مثاليا نتيجة لعدم ادراك الكاتب للتناقض الكامن في مبدأ الحرية الاجتماعية بين الإنسان والمجتمع ، « ولذلك نجد في أعمال جوته وشيللر صورة من صور التصالح مع الواقع ، فقد كانت أعمال شيللر توضح بين الفن الجميل والأخلاقى ، ولذلك فهي تبغى الانسجام بين الإنسان وواقعه عن طريق الفن ، الذى يصبح أيضا وسيلة لتربية الإنسان جماليا وشفاء روحه من التمزق السائد في المجتمع » (١٢٠) .

ولكن لو كاتش يؤكد أن جوته وشيللر في مرحلتها المتأخرة تجاوزا كثيرا من المفاهيم النظرية للاتجاه الكلاسيكي ، حين أكدوا على التطور كصفة ملازمة للحياة ، ومسرحية فاوست لجوته تؤكد على أن العصر الذهبي للإنسانية موجود في المستقبل وليس في الماضي ، ولقد كان هذا طبيعيا نتيجة لتطور الوعي الاجتماعي ، والذى صاغه هيغل في فلسفته ، وفي نفس الوقت نتيجة أيضا لظهور الاشتراكية الخيالية ، فتجد شيللر في مسرحية (فيلهلم تل) يدافع عن فكرة حكم الشعب . أما البطل في الرومانسية فهو يختلف عن النمط الواقعي ، نتيجة لمبالغة الرومانسية في دور الفرد ، مما جعلها تخلع عليه طابعا كليسا ، وأصبح هم الكاتب

(١١٩) لو كاتش ، معنى الواقعية المناصرة ص ٢٨ .

— Lukács : Goethe and his Age, pp. 10-11,

(١٢٠)

إلرومانسي ليس تصوير وشائج العلاقة بين الفرد والعالم الموضوعي ، وإنما تصوير الهموم الذاتية الضيقة للفرد .

ويمكن أن نجد لدى والتر سكوت في رواياته التاريخية شخصيات تخلو من أى مميزات رومانسية متعالية على الواقع ، فسكوت يصور الشخصيات على أنها موجودات تاريخية ، أى تجسد التفاعل بين القوى المتصارعة فى المجتمع ، وقد أضفى سكوت على الرواية طابعا ملحميا أتاح له أن يعكس الواقع من خلال تصوير المؤلف والاستثنائي ، والكشف عن علاقتهما المتبادلة ، وجوهرهما وبذلك جعل المنظرة التاريخية هى أرقى صور التعبير عن العلنية فى الفن الواقعي .

ويرى لوكاتش أن اصفاء العنصر الملحمي فى الرواية الذى نماه سكوت هو السبب الذى أدى الى تركيز الاهتمام على المشكلات النفسية كما يتضح هذا فى الرواية الحديثة ، حيث نجد أن الصراعات الحقيقية تفقد أهميتها أمام الفصائل النفسية المعقدة لأبطال الرواية . وأخذت هذه النزعة تزداد فى دراسة العالم الداخلى للإنسان بمعزل عن بيئته الاجتماعية وبذلك ارتقى هؤلاء الكتاب بالتحليل النفسى ، وفقدوا القدرة على التحليل الاجتماعى ، وهكذا فإن لوكاتش يفرق بين الواقعية والاتجاهات الأخرى ، على أساس عجز الاتجاهات الأخرى عن التمييز الواقعي .

وبقى أن نشير الى موقف لوكاتش من الواقعية الاشتراكية والاتجاهات الحديثة فى الأدب ، ما دام يتبنى الواقعية النقدية فى كتابه « معنى الواقعية المعاصرة » ، فهو ينتقد الذاتية فى أعمال الحركة الحديثة فى الأدب مثل أعمال كافكا وجويس ، « ويرى أنها تخلو من الحس التاريخي وتحلل الشخصية فيها يكشف عن وجهة نظر جامدة الى الوضع الانساني ، ولا ترى امكانيات التطور التاريخي فى المجتمعات الانسانية » (١٢١) .

أما النقد الذى وجهه لوكاتش للواقعية الاشتراكية فنجدته فى الجزء الذى يناقش فيه الفرق بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية من الكتاب السابق ، وبالطبع فإن المناقشة تتركز حول الفرق بين التمييز الذى يطرحه كل من الاتجاهين السابقين ، والتمييز يعتمد هنا على منظور الكاتب ورؤيته للعالم ، فإذا كان منظور الواقعية الاشتراكية هو النضال من أجل الاشتراكية ، فإن منظور الواقعية النقدية يتجاوز مجرد الدعوة الى الاشتراكية فحسب ، وإنما التعبير أيضا عن الواقع الاجتماعى والانسائى بشكل عام ، وعلى ذلك فإن الواقعية الاشتراكية يفرض عليها الفكر

الاشتراكي من الخارج ، بينما لدى الواقعية النقدية ينمو من خلال تطور
رؤية الكاتب للعوامل التي تساهم بشكل مادي في صياغة العالم .

وينعكس قبول الاشتراكية من الداخل أو من الخارج على النمط الذي
يقدمه الفن ، ف وقعت الواقعية الاشتراكية في الرومانسية الثورية ، الذي
يظهر في التفاؤل التاريخي وأنماط البطل الايجابية ، خطورة هذا تكمن
في تبسيطه للمشكلات الجمالية للعمل الفني ، وتبسيط الواقع أيضا
مما يؤدي الى عدم التعبير عن الجوانب الكلية فيه ، والصراعات التي
تشملها ، « فالمجتمع الاشتراكي الذي تحرص الواقعية الاشتراكية على
تصويره لا يخلو أيضا من صراعات تأخذ أشكالا جديدة ، وعلى الفنان
الواقعي أن يكشف عن هذه الأشكال » (١٢٢) .

ويتساءل لوكاتش : « اننا جميعا نعلم أن الرومانسية الثورية كانت
في الآونة الأخيرة ، إحدى العلامات المميزة للواقعية الاشتراكية ، كيف
أمكن للرومانسية أن تصبح جزءا من الجماليات الماركسية ، رغم أن
ماركس ولينين لم يستخدموا هذا الاصطلاح قط الا بإزدراء ساخر ، وفي
رأيه أنها ترجع الى نفس السبب الذي من أجله توجد الطبيعة في الكتابات
الاشتراكية . » إن الرومانسية الثورية هي المعادل الجمالي لمذهب الذاتية-
الاقتصادية ، الذي يهبط بمستوى المنظور الى مستوى الضرورة
العملية » (١٢٣) .

ففي رأي ماركس أيضا أن شعر المستقبل يتطلب نقدا رشيدا لا هوادة
فيه للقوى التي تؤدي الى الاشتراكية ، لأن الفن يصبح وسيلة لفهم طابع
الحاضر في أخص خصائصه . وهكذا يرى لوكاتش أن الواقعية الاشتراكية
لا تتعارض مع المبدأ الأساسي الذي تقوم عليه وهو النضال من أجل
الاشتراكية وإنما تتعارض أيضا مع مفاهيم ماركس ولينين عن الفن .
ويعتقد لوكاتش أن السبب في هذا يرجع الى تعاليم ستالين الخاطئة عن
الفن ، والذي أراد أن يجعل من الكتاب موظفين حزبيين ، ولا يقف الأمر
عند هذا الحد وإنما يصل الأمر الى تهكم بالغ يبيد لوكاتش عن أفكار
ستالين الخاطئة حول صراع الطبقات ومستقبل الاشتراكية وفي هذا رد
قاطع على الاتجاهات التي ترى في لوكاتش وأعماله في علم الجمال ونظرية
الادب رؤية ستالينية ، فهو يقول صراحة :

« لقد أدى مذهب ستالين فيما يختص بالعنف المتزايد

(١٢٢). لوكاتش : الرواية التاريخية من ١٠٠

(١٢٣) لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ، ص ١٦٧

للصراع الطبقي الى نظرية التآمر في السياسة • وكانت
الذروة المنطقية لها هي محاكمات البتطير بموسكو « (١٢٤) » •

ومما يعوق الواقعية الاشتراكية عن التقدم هو وقوعها في الطبيعية
والرومانسية ، واختفاء التناقض الجدلي من الأعمال الفنية •

ولذلك فان لوكاتش يشدد على أهمية الواقعية النقدية باعتبارها
الصورة المثلى للواقعية في الفن • أما الاتجاهات الحديثة فان لوكاتش
يزبط بينها وبين الفاشية ، لأنها تحيل الحياة الى مجموعة من الاساطير ،
وأن الكاتب الطليعي ينتهي في أعماله الى رؤية قريبة من رؤية الفاشية
للعالم •

والواقعية النقدية كما تظهر عند توماس مان تجسد لنا المقولات
الجمالية التي يدعو اليها لوكاتش في الفن ونظرية الأدب ، ففي رواية
(دكتور فاوستوس) مثلا نجد دراسة ونقدا عميقين للقيم الروحية التي
آل اليها الفن والفلسفة في المجتمعات البورجوازية ، ويوضح توماس مان
افتقار هذه القيم الى الانسانية والدور غير البناء الذي تلعبه في
التاريخ (*) •

ويمكن أن نلاحظ أن معظم شروط الواقعية عند لوكاتش هي شروط
العمل الفني نفسه ، بحيث يمكننا أن نقول ان الواقعية لديه هي الفن
الحقيقي ، وهو حين يهاجم الواقعية الاشتراكية فانه يهاجمها من مناطق
حرصه على الفن ، وخوفه من أن يسقط في المباشرة الضيقة والادعاء •

• تعقيب :

هذه هي العناصر الأساسية التي تتكون منها الرؤية الجمالية لدى
جورج لوكاتش ، وهي كما رأينا مترابطة ببعضها ، وقد حاولت قدر الامكان
أن أناقش الأبعاد الهيكلية في هذه المقولات الجمالية ، باعتبارها من المصادر
الرئيسية لفلسفة لوكاتش الجمالية •

والسؤال الآن : هل هذه هي كل المقولات التي تشكل رؤية لوكاتش

(١٢٤) المصدر السابق ، ص ١٧٣ •

(*) يمكن الرجوع الى الترجمة العربية لمسرحية (فاوست) لجوته للدكتور محمد
عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٧١ •
ويمكن الرجوع أيضا الى « خواطر الدكتور عبد الغفار مكاوي » عن فاوست في كتابه
« ملوان » البلد البعيد » دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٦٣ •

الجمالية ؟ ، وبالطبع توجد رؤى كثيرة تتفرع عن كل مقولة ، حاولت أن أوضحها ، لا سيما أن لوكاتش يحاول وهو يقدم مقولاته أن يشرحها بتطبيقات كثيرة في مجال الرواية والمسرح والسينما ، وحين تنتقل أى مقولة من المجال النظرى الى المجال التطبيقي ، فان هذا يقتضى الحاق رؤى كثيرة بالمقولة الرئيسية مثلما نجد فى مقولة النمط (Type) ، حيث يطلق على عملية الانتقاء التى يجريها الفنان لمادته التى يستقى منها عمله الفنى اسم « التوضع اللامتعين » (underdetermined objectiviaztion)

وبينما يطلق عليها فى مواضع أخرى اسم التناسب ، وعلى هذا فان المقولة الرئيسية هنا هى النمط ، والجانب الاجرائى فى العملية النقدية والابداعية هو التوضع اللامتعين ، حيث تتموضع المقولة من خلال العمل الفنى كله بحيث تعكس لنا فى النهاية تعيينات الواقع الاجتماعى .

وبالطبع يمكن أن نلتقى فى مقولاته برؤى أخرى شبيهة بهذا ، ولقد حرصت وأنا أحلل أعمال لوكاتش أن أجعل النظرة الكلية هى التى تقودنى بحيث لا أضع العرضى فى مكانة الأساسى . « ولكنه فى مقالته عن الموسيقى . « بيلا باتروك » (Bela Batrok) يقول :

« أحب أن أشير الى مقولة هامة فى علم الجمال عندى وهى التوضع اللامتعين ، فهذه المقولة لها مصدرها فى الجوهر الخالص للفن . . ان الموضوعية العريقة والمكتفة للعالم المتنافر لا يمكن التعبير عنها فى الفن الا من خلال عملية تجانس تبدأ من الانسان وتعود اليه ، وهذه العملية ، أو عملية التجانس على أية حال - تحرر مقدما الموضوعة المباشرة لبعض عناصر الواقع الحاسمة » (١٢٥) .

وأعتقد أن لوكاتش قد ذكر هذه المقولة حين أراد أن يطبق نظريته فى النمط على الموسيقى ، بحيث تكون هذه المقولة وسطا اجرائيا بين المقولة الرئيسية المجردة ، وتطبيقات الموسيقى ، لذلك نراه يؤكد هذا بقوله : « هذا التوضع اللامتعين يجعل هذه النمطية المختارة بعناية خاصة ، حيث تختفى عناصر عينية ومدركة مباشرة ، أو على الأقل تشجب فى الخلفية ، هذه هى العنصر التى تجعل تغير حقبة ما تظهر حتى فى الحياة اليومية » (١٢٦) .

وهذا يقودنا الى قضية هامة ، وهى أن أى نظرية جمالية جزء من

(١٢٥) اقتبسه وترجمه مجاهد عبد المنعم مجاهد فى كتابه علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ص ١٢٧ .
(١٢٦) نفس المصدر السابق ، ونفس الموضع .

الفن التى يطبق عليها الفنان رؤاه ، صحيح أن هنالك وحدة للفنون فى النهاية ، بحيث يمكن أن نتحدث عن نظرية شاملة للفن ، لكن ما أوه قوله ، هو أن عالم الجمال أو فيلسوف الفن ، حيث يضع فى حسبانته نوعا معينا من الفنون ، فإن رؤيته تكون قريبة من هذا الفن ، أكثر من غيره ، بمعنى أن الموسيقى مثلا تعتبر أحسن تعبير من جماليات شوبنهاور ، بينما الأدب والرواية بالذات هى ما يقصده لوكاتش فى تحليله النهائى للفن ، وأعتقد أن لو كانت المادة التى يطبق عليها رؤاه هى الموسيقى مثلا أو الفن التشكيلى ، فإن كثيرا من أفكاره الجمالية كان سيتخذ شكلا آخر . لكن ما معنى هذا ؟ معنى هذا أن العناصر التكوينية لرؤية لوكاتش الجمالية ، علاوة على أنها تنتسب الى علم الجمال وفلسفة الفن ، يمكن أيضا أن تكون نظرية للأدب بالمفهوم المحدد لهذه العبارة ، التى تكون أسسا عميقة للنقد الأدبى ، فهل كان لوكاتش حريصا على هذا الجانب النظرى فى فلسفته ؟ بحيث يتيح للكاتب والناقد فرصة لتأصيل أعماله من خلال الجوانب النظرية التى أوضحها ؟

أعتقد أن الإجابة على السؤال السابق بالإيجاب هى أقرب الى فلسفة لوكاتش الجمالية ، لأنه حاول أن يضع فلسفة للنقد الأدبى فى مضمار العملية الإبداعية ذاتها ، كما سيتضح لنا هذا فى الفصل الخامس ، بل وإن نظريته فى الرواية رغم تخليه عن بعض أفكارها فى مرحلته المتأخرة كانت نقطة البداية لبعض المدارس المعاصرة فى علم الاجتماع الجمالى والنقد الأدبى ، وسوف نوضح هذا أيضا فى الفصل السادس من الرسالة .

والواقع أن لوكاتش حين يبحث فى المشكلات العامة للفن ، « لا يتحدث فيها على وجه العموم ، لأنه ليس هناك فن على وجه العموم ، بل الموجود هو فنون معينة وأعمال فنية محددة » (١٢٧) ، هى الأعمال الروائية والدرامية التى استعان بها لوكاتش ، لتوضيح رؤاه فى الفن ، وإذا لم يفعل هذا فإن حديثه يفضى الى الحديث عن تصورات الفن وليس عن الفن ذاته .

وتمثل هذه النظرية الجمالية التى لا تتحدث عن فن بعينه ، لا تساعد الناقد ، ولا المتذوق ولا الفنان ولا المؤرخ على تطبيق قدرته فى الخلق أو التذوق أو النقد .

وهكذا فإن اعتماد لوكاتش على نوع معين من الفن ، وهو الأدب ، لا يعتبر شيئا سلبيا فى رؤيته ، وإنما هو جزء ايجابى فى رؤيته الجمالية :

« ... »
 (١٢٧) د . أميرة حلمي مطر : مقدمة فى علم الجمال ، دار النهضة العربية ، ١٩٨٢
 القاهرة ص ٤ .

ويمكن أن نرصد أيضا في رؤية لوكاتش الجمالية اهتمامه بتاريخ الفن ، باعتباره جزءا من التاريخ الانساني ذاته ، وهو لا يفهم التاريخ باعتباره مجموعة من الأحداث الجزئية وإنما ينظر اليه باعتباره عملية جدلية تنطوي على علاقة تفاعلية بين الانسان والوجود بشكل عام . ولهذا فإن آخر أعمال لوكاتش كان محاولة تأسيس انطولوجيا اجتماعية تتوج رؤاه الجمالية ، لأن هذا التطور الطبيعي لفيلسوف حضارة ، يرى الفن كعلاقة تفصح عن دور الوعي في الوجود الاجتماعي ، لكن أيا كانت ثمرة هذه المحاولة الختامية في حياته ، لا سيما أن كثيرين من النقاد يعتقدون ان هذه كانت محاولة فاشلة الا أنها تعطى لنا دلالة عميقة على تطور فكر الرجل وتواصله الجدلي .

بقى أن نشير الى الصعوبة التي قد يتلقاها الباحث التقليدي وهو يقرأ لوكاتش ، لا سيما أن الترابط العميق بين رؤاه ، قد جعلنا نضع عناصره الجمالية منفصلة عن بعضها لضرورة العرض المنهجي فحسب ، وإنما هذه العناصر تلتقى في وحدة واحدة هي الفن ، وهذا لا نجده في الفكر الجمالي الكلاسيكي ، الذي يحرص على وضع خانات يصنف فيها الفن وأغراضه . وهذا ما لا نجده لدى لوكاتش .

وأهمية لوكاتش تتمثل في أنه يقدم صورة أصيلة لتطبيق المنهج الجدلي كما يتبدى عند هيجل في الفن ، أما الباحثون الذين يعتبرون أعمال لوكاتش نموذجا لعلم الجمال الماركسي ، فإن هذا ناتج عن عدم وجود منظر ماركسي له وزنه مثل لوكاتش ، وكان يحرص على تقديم صورة متكاملة في الفن .

صحيح أن لوكاتش قد استفساد من ماركس ، والتضمينات الكثيرة لنصوصه تؤكد هذا ، لكن من يستطيع أن يتجاهل أثر ماركس في الفكر المعاصر بشكل عام .

الفصل الثالث

الأصول الأستطبيقية لنظرية السّرواية

- لوكاتش والنقد الأدبي ..
- الرواية والملحمة ..
- الرواية التاريخية ..

تمهيد :

يتناول هذا الفصل الأصول الاستطبيقية لنظرية الرواية ، أى البحث عن الأسس الجمالية التى يستند عليها لوكاتش فى تحليله للرواية ، وتتم دراسة هذه الأصول من خلال تحليل النماذج التطبيقية التى كتبها لوكاتش عن الأدب ، وهنا تتضح نظرية الأدب ومكوناتها لدى لوكاتش ، لأن المفاهيم النظرية تتحول إلى أدوات يستعين بها فى فهم النصوص الأدبية وتحليلها .

١ - لوكاتش والنقد الأدبي :

إن الدراسات التطبيقية التى قدمها لوكاتش ، ليست دراسات فى النقد الأدبي بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة ، لكن يمكن اعتبارها دراسات فى النقد الجمالى ، لأن لوكاتش كان يحرص فى هذه الدراسات على البحث عن المعايير الثابتة وسط متغيرات التكنيك والموضوع والأسلوب الذى يستخدمه الأديب ، أى أنه كان يبحث عن المعيار الجمالى الذى يمكن بواسطته أن تحكيم على جوهر الأعمال الأدبية من حيث علاقتها بالإنسان ، والنقد عند لوكاتش له سمات خاصة من بينها ، « أن النقد ليس تفسيراً

فأما للأعمال الأدبية ، وإنما تفسير للاستبصارات والتضمينات الكلية لعمل الفنان » (١) .

ويعتقد لوكتاش أن العلاقة بين الكاتب والناقد قد تغيرت في العصور الحديثة ، « نتيجة للتقسيم الرأسمالي للعمل ، حيث جعل هذا التقسيم من الكتاب والناقد متخصصين ضيقى الأفق » (٢) ، لأنه انتزع منهم صفة الشمولية والعينية في الاهتمامات الانسانية والاجتماعية والفنية ، التي ميزت أدب النهضة والتنوير ، وأصبح كل من الكاتب والناقد يلوذ بمنطقة تخصصه ، ولا يحاول أن يشارك بشكل واع في العملية الابداعية دون أن يفصلها الى وجهين ، أحدهما يمثل الابداع ، والآخر يمثل النقد .

ولوكتاش ضد هذه التفرقة ، ويعتقد أن العملية الابداعية وحدة لا تنفصل بين النقد والابداع ، وكل منهما يكمل الآخر ، فإذا كان الفن يعتمد على التشخيص ، فإن النقد يعتمد على التفكير التصوري والوحدة تنشأ هنا من اختلاف أدوات كل منهما في التعبير عن العالم الموضوعي لتكمل الآخر .

وإذا انفصل النقد عن الأدب ، فإن هذا ينعكس على العملية الابداعية ، « حيث يجعل الكاتب من عالمه حرفة ، ويتاجر بحياته العقلية والروحية بما يتلاءم مع المتطلبات اليومية لسوق الكتب الرأسمالية » (٣) ، ويدعو الكتاب الى اعتبار الأدب غاية في ذاته ، لكي يكون له استقلاله الذاتي ، فتغدو المسائل الجوهرية في المنهج والشكل ثانوية ، وتخفى المشكلات التي تتولد عن الحاجة الاجتماعية الى فن عظيم يعبر عن الجوانب الكلية والدائمة في تطور الانسان ، ويحل مكان المسائل الرئيسية حديث مهني عن المهارة الفنية والتكنيك .

هذه هي إحدى نتائج تقسيم العمل في المجتمع الرأسمالي على العملية الابداعية ، حيث ينفصل النقد عن الابداع ، ويؤدي أيضا الى محو أي تمييز واضح بين الأنواع الأدبية ، من أجل افقار الأدب ، ويمكن أن نورد مثالا لعداء الرأسمالية للفن ، وكيف يؤدي هذا الى تشويه الفن نفسه ، قال الشاعر الغنائي « ادجار آلان بو » في أحاديثه النقدية يؤكد على أن العمل الأدبي الذي يمكن قراءته في جلسة واحدة ، يفتقد الى الوحدة والتكامل فالمعنى الشعري » (٤) . وهذا يعني أن الفن أصبح غير خاضع لقيم ومعايير

(١) لوكتاش : دراسات في الواقعية الادبية ، ص ١٠ .

(٢) Lukacs : Writer and critic, p. 192.

— Ibid., p. 195.

— Ibid., p. 193..

جمالية ، وإنما تؤثر عليه الحياة الرأسمالية ويخضع لقيمتها .

فهذا المعيار الذى يورده الشاعر (ادجار آلان بو) للحكم على العمل الشعري ، ليس من المعايير النقدية أو الجمالية ، وبذلك فإن قول مثل هذا من شاعر له وزنه مثل « بو » من شأنه أن يضل الكتاب والنقاد والقراء أيضا ، لأنه يجعلهم يستسلمون لهذه المفاهيم التى تبعدهم عن حقيقة الفن ، وبالطبع هناك أمثلة كثيرة لمثل هذه الرؤى للفن فى المجتمع الرأسمالى تؤدى الى مزيد من عزلة الكتاب الموهوبين وبالتالى محاربة الفن نفسه .

وهنا يمكن أن نرصد فى تحليل لوكاتش للكاتب والناقد ظاهرة أنه يضع فى اعتباره أدوات التوصيل التى يقوم من خلالها الكاتب والناقد بتوصيل أفكاره وكتابات ، وهى نفس الفكرة التى أشار لها والتر بنيامين ، وأوضح فى دراسته عن هذا الموضوع ، أن تقنيات العمل الفنى تتطور طبقا لهذه الأدوات التكنولوجية فى التوصيل ، لأنها تؤثر فى العلاقة بين الكاتب والمتلقى ، والكاتب والناقد ، ولوكاتش فى دراسته للنقد يتناول هنا الجوانب السوسيولوجية لعمل الناقد والكاتب ، ولم يتناول تقنيات الشكل التى تتأثر بأدوات التوصيل ، فهو يوضح لنا أن النقد الأدبى قد تغيرت صورته فى الفترة الأخيرة ، « نتيجة لجوء عدد كبير من النقاد الى أعمدة الصحف اليومية ، ومراجعات الكتب ، التى تجعل من النقد مجرد باحثين عن وسيلة للعيش ، بينما كان الناقد يتميز بأنه لديه أشياء أصيلة يساهم من خلالها فى تطور حركة الثقافة بشكل عام فى مجتمعه » (٥) .

فالهيمنة الرأسمالية لكبرى الشركات الاحتكارية على أدوات الثقافة قد جعل النقد يدورون فى الاطار الذى ترسمه هذه الشركات بذكاء ، ولعل لوكاتش فى اسهامه لتحليل الوضع الذى يعيش فيه الناقد ، والتحولات التى تطرأ عليه ، ويريد أن يصل الى نتيجة توضح كيفية تأنيس عناصر العدا الذى يديها الناقد فى المجتمع الرأسمالى ، بحيث يظهر نقده فى النهاية خاليا من المضامين السياسية والاجتماعية . وأما الحرية ومناخ التنافس والحوار الذى يسود فى الجو الثقافى ، فانه يكون مرسوما بوعى شديد لاستيعاب قوى الفن فى المجتمع . وهذه هى النتيجة التى توصل اليها أيضا « هربرت ماركيز » فى معرض تحليله للمجتمع الأمريكى فى كتابه النفى (Negations) (٦) ، لكن ماركيز يتميز

— Ibid., p. 192.

(٥)

— H. Marcuse : Negation, Essays in Critical Theory.

(٦)

— trans. by J.J. Shapiro, Penguin Books, 1968, p 6..

عن لوكاتش فى محاولته بتقديم تحليل جدلى واجتماعى يفسر به ظاهرة استيعاب قوى النفس فى المجتمع الأمريكى ، بينما وقف لوكاتش عند الجوانب الاجتماعية للظروف العينية التى تحيط بعمل الناقد والكاتب ، ويعتقد لوكاتش أن الكاتب هو الوحيد القادر على تجاوز هيمنة الشركات الرأسمالية على الثقافة ، لأن الكاتب يواجه الحياة بصورة مباشرة فى أعماله ، وقد يصور لنا الواقع تصويرا يختلف مع مقاصده الايديولوجية ، بينما محنة الناقد ترتبط بأنه مضطر للتعامل مع النظرية الأدبية التى لها موقف واضح من تصورات الفن ، ومن ثم فانه لا يستطيع أن يخفى مقاصده الايديولوجية ، ومن هنا ينشأ التناقض بين ممارسات بعض النقاد فى المجال التطبيقي وبين تصريحاتهم بشكل مباشر .

ويحاول النقاد تجاوز هذا التناقض عن طريق ربط الأنماط الأدبية الخاصة ببعض الأفكار الفلسفية الشائعة ، فيقعون فى انتقائية ظاهرة ، ويذهب لوكاتش الى أن السبب فى ذلك يكمن فى غياب البعد التاريخى من أعمال هؤلاء النقاد ، مما يجعلهم لا يدركون الأبعاد الجدلية فى تطور الفن وتطور المجتمع بشكل عام ، « لأنه فى المسائل الأدبية ، يكون فهم التاريخ بصورة ملموسة شرطا مسبقا لتقرير ما هو جديد وتقديمه فعلا . الا أن كلا من التاريخ الأدبى الأكاديمى ، والنقد الرائد تعوزه قاعدة تاريخية ملموسة ، ويسهم كذلك الاتجاه الجمالى (الذى يعزل الفن عن الضرورات الاجتماعية) وعلم الاجتماع المبتذل (أى الذى يقرر العلاقة الميكانيكية للفن والمجتمع بشكل سطحي) فى استئصال الاتجاه التاريخى » (٧) .

وتتمثل هذه النظرة للاتاريخية والاجتماعية للفن فى هذا النقد الذى يشتق المصطلحات النقدية من علم الأحياء كما يظهر فى علم الاجتماع الذى يدرس الأدب كما يدرس النبات ، ومن علم النفس كما يظهر فى النقد الأكاديمى الذى يميل فى تفسير الأعمال الفنية الى دراسة التكوين النفسى للكاتب وشخصية الفنية .

ويخلص لوكاتش الى نتيجة سياسية ، وهى أن معظم النقاد والمتخصصين فى الأدب اليوم لا يستطيعون أن يشنوا الا مقاومة ضعيفة ومتردة فى وجه السياسات العامة التى تنتهجها طبقتهم ، وهذه نتيجة طبيعية لما يريده أصحاب النفوذ فى المجتمعات الرأسمالية .

وفى هذا المناخ الاجتماعى والايديولوجى ، تتحدد العلاقة بين الكاتب والناقد ، ففى رأى الكاتب ، يكون الناقد جيدا ، اذا مدحه وهاجم جاره ،

وفي رأى الناقد يكون الأدب بالنسبة له عملاً يتطلب كثيراً من الجهد والالتم ، وبالطبع يمكن الحكم على هذه العلاقة بين الكاتب والناقد بمعايير الأخلاق ، ولكن لا بد أن نرى أن هذا شيء طبيعي نتيجة لغياب المعايير الحقيقية في الأدب ، ولوجود الضغوط السياسية والاقتصادية من وب العمل الرأسمالي ، مما يؤدي الى نشوء مجموعات مجردة من المبادئ الأخلاقية ، لا تكن لأي معايير جمالية أو أخلاقية أي احترام ، وبالطبع لا يمكن أن تغير الاستثناءات القليلة من الكتاب والناقد هذا الوضع العام الذي يسود في المجتمع الرأسمالي (٨) .

وهكذا نرى أن لوكتاش يدرس النشائج الأخلاقية للعلاقة ، التي تنشأ بين الكاتب والناقد ، نتيجة لتقسيم العمل في المجتمع الرأسمالي ، واعتقد أن هذا ليس جديداً في رؤية لوكتاش للنقد ، لأن الأخلاق تعتبر أحد المحاور الهامة في فكره السياسي والفلسفي والجمالي ، فلا عجب أن تصبح معياراً لتحليل العلاقة بين الناقد والكاتب .

ولا نريد أن نستطرد في هذا التحليل الذي يغلب عليه الطابع السوسيولوجي ، بل نريد أن نتوقف عند تحليل لوكتاش للأبعاد النظرية في فكر الكاتب ، بمعنى ما هي أهمية كتابات بلزاك النظرية بالنسبة لأعماله الروائية ، وأيضا تأملات فلوبر في المشكلات الجمالية ؟ أي ما هي أهمية المنجزات النقدية لهؤلاء الكتاب البارزين ؟ يرى لوكتاش ، من منظور عدم فصل الأنواع الأدبية ، أنه يمكن أن نرى كتابات شيلر ، عن الشعر الساذج والعاطفي ، هي سيرة شخصية ، وروى ذاتية ، لأنه « من المسائل المعروفة في تاريخ الأدب الألماني ، أن الخلاف النظري بين (جوته) و (شيلر) يمتد في الخلاف بين طريقة كل منهما في الحياة ، فهذه المقالة يمكن اعتبارها بمثابة دفاع نظري عن أسلوب شيلر في الابداع ازاء أسلوب (جوته) » (٩) .

ويمكن اعتبار دراسة شيلر ، وفقاً لهذا المنظور أيضاً ، إنجازاً حقيقياً ، لأنها توضح الفروق بين المجتمعات القديمة حيث كان الشاعر

(٨) عبر لوكتاش عن العلاقة بين الكاتب والناقد في إبيات للشاعر (Heine) هيني :

Rarely did you understand me	نأدرا ما كنت تفهمني
and rarely did I understand you	ونأدرا ما كنت أفهمك
only when we met within the city	إلا حين التقينا في البنية
Did we understand each other right away	وما فهم أحدا الآخر فوراً

— Ibid., p. 203.
— Ibid., p. 200.

يطرح لنا الطبيعة كما هي كما يتمثل في الشاعر الساذج ، وبين المجتمعات الحديثة حيث يتميز الشاعر بصناعة الطبيعة ، وفق تصوراته عن العالم كما يتمثل في الشاعر العاطفي . وقد ساعدت آراء شيللز - كما يعتقد لوكاتش - في وضع الأساس النظري والتاريخي لعلم الجمال الهيتلي ، لأنها استطاعت أن تدمج ضرورات الفن الاجتماعية في أدق مشكلات الشكل . وهكذا فإن الإجابة عن التساؤلات التي طرحناها هنا عن علاقة هذه الكتابات النظرية للكتابات بأعمالهم الإبداعية . تتحدد في ألا تعتبر هذه الكتابات تفسيراً لرؤية الكتاب ، أو توضيحاً لجوانبه العقل الفنى ، وإنما يمكن اعتبارها تحليلاً للمعضلات الجمالية والمشاكل النظرية التي يواجهها الكتاب ، بحيث نستطيع أن « نلتقى في هذه الكتابات بنظرية الأنواع الأدبية باعتبارها مجالاً للموضوعية اللازمة لعملية الإبداع المنفردة لدى كل كاتب » (١٠) .

وبناء على ذلك يمكن أن نميز بين نوعي الكاتب وفنه ، حيث يربط لوكاتش هذه المشكلات الجمالية التي يناقشها بالتركيب الفنى للنوع الأدبي الذي يمارسه ، بمعنى أنه يدمج لنا الحساسية الفنية في القوانين العامة المتعلقة بالشكل الأدبي .

واهتمام الكتاب بمناقشة الأشكال الأدبية لأعمالهم ، يعكس لنا اهتمامهم العميق باستحضار جميع الامكانيات الكامنة في الموضوعات التي يطرحونها من أجل انجاز مهمة التعبير الكامل عن رؤاهم الجمالية ، فهذه الأشكال تجسد لنا الطرق الدائمة والخاصة في العلاقات الانسانية وظروف الحياة .

والكاتب حين يكتب هذه الأعمال النقدية ، فإنه يحول لنا المادة الحياتية ، المراد التعبير عنها ، الى شيء مدرك أو موضوعي ، ومن خلال هذا التحويل فإنه يتأمل في مضمونه ، فلا يكتفى بما يجده في تجربته الشخصية المباشرة ، وإنما يحاول اكتشاف المضمون الجوهرى في تجربته وبعد ذلك يبحث عن الشكل الذي يظهر لنا الامكانيات الحقيقية للمادة الحياتية التي يتناولها ويخوض الفنان صراعاً مع الأشكال الفنية والتراثية ، من أجل أن يكشف الملائم منها لموضوعه ، والشكل الدرامى مثلاً ملائم للتعبير بين مضمون معين ، الا أنه يقيد حركة المضمون الآخر . ويعبر لوكاتش عن هذا قائلاً « ... ويؤدي استكشاف قوانين النوع الأدبي الواحد الى الموضوعية ليس من الناحية الجمالية فقط ، حيث يكشف لنا المادى التى تحكم العلاقة الجدلية بين المحتوى والشكل ، وهى علاقة

تحدد نجاح أو إخفاق عمل فني ما بمعزل عن الجهد الواعي الذي يبذله الفنان . بل يؤدي الى الموضوعية بالمعنى الشخصي والاجتماعي أيضا ، اذ كلما تعمق الفنان في فهمه للشروط الاجتماعية ، كان أوضح في كشفه المقدمات الاجتماعية والانسانية التي تقوم عليها الأنواع الأدبية » (١١) .

والواقع أن لوكاتش لا يناقش في النص السابق أسبقية المضمون على الشكل كما هو سائد في الجماليات الماركسية ، وإنما هو يشير الى فكرة أخرى ، مرتبطة بالكاتب الذي ينطوي عمله على وعي نقدي عميق ، بحيث يمكن أن نطلق عليه الكاتب/الناقد ، الذي يميزه لوكاتش عن غيره بكونه يستطيع أن يكشف عن الحساسية الجمالية السائدة في وضع تاريخي معين ، مثلما حاول ليسنج في نقده العنيف للتراجيديات الكلاسيكية ، وتفسيره الصحيح لأرسطو ضد التحليلات التي كانت سائدة في فرنسا في القرن السابع عشر والتاسع عشر .

فمن خلال هذه الصراعات والتحليلات التي قدمها ليسنج الكاتب/الناقد (*) استطاع أن يكشف قوانين الدراما الأساسية ، مما ساعده على تطوير الدراما البورجوازية في التعبير عن تراجيديا الحياة بنفس القوة الدرامية التي صور بها (سوفوكليس) و (شكسبير) المجتمعات السابقة ، وقد ساعدته ممارسته للكتابة والنقد على أن يفهم الوحدة الجوهرية في التراجيديا كنوع أدبي ، بصرف النظر عن كل تفرعاتها الكيفية تاريخيا واجتماعيا .

ويمكن اعتبار جوته مثالا أيضا للكاتب/الناقد ، حيث ان له الفضل في وصف الشخصية الفنية لأي كاتب بالأسلوب ، فلقد سمي جوته التفرد الشخصي في الفن وسماته بالأسلوب ، ويعني بذلك فصل العمل الفني عما هو شخصي محض بالنسبة الى مبدعه ، والوجود المستقل للأواقم المصور في العمل ، ودمج الذاتية الطبيعية الصرفة في موضوعية الفن الحقيقي .

— Ibid., p. 206.

(١١)

(*) أشار لوكاتش في كثير من كتبه الى أهمية ليسنج في تطور الدراما الحديثة ، فيقول في « الرواية التاريخية » أن ليسنج على صواب تام في مخصصته التراجيديا الكلاسيكية لأنه أكد على أن مبادئ التركيب المسرحي عند شكسبير هي في جوهرها نفس المبادئ عند الإغريق والفرق بينهما هو فرق تاريخي ، وابتداء لتعمد العلامات الانسانية ، الموضوع الاجتماعي - التاريخي ، المتزايد ، فأصبح تركيب المصادم في الواقع نفسه أكثر تعقدا وتنوعا . وأهمية ليسنج بالنسبة الى لوكاتش تكمن في قدرته على ادراك التشابه العميق في الشكل الذي استخدمه (سوفوكليس) و (شكسبير) ، وهي تقابل لديه تمييز شلل بين الفن القديم والفن الحديث عبر تنميته الطبيعة في مقالته (الشاعر الماظمي والمباعر الساذج) ، انظر الرواية التاريخية ، الترجمة العربية ، ص ١٢٧ .

والواقع أن لوكاتش لم يتوقف عند النقد الذين أثروا في تاريخ علم الجمال فيما عدا نوعين منهم ، النوع الأول الذى أشرنا اليه وهو نموذج الكاتب : الناقد مثل شيللر وليسنج وجوته ، والنوع الثانى هو الناقد الفيلسوف ، « وهو ذلك النمط من الفلاسفة ، الذين يملكون حس حقيقى بمشاكل وقضايا عصرهم الاجتماعية ، ومن أبرز النقاد الفلاسفة ، أو الذين يقدمون نقدا فلسفيا يسهمون به فى نظرية الفن ، بليسنكى وتشيرنيشيفسكى » (١٢) اللذان سبق أن أشار إليهما لوكاتش كثيرا ، بل ويمكن اعتبارهما من مصادر رؤيته الجمالية فى الفن كما أوضحنا هذا سابقا ، وبالطبع لا ينسى لوكاتش أرسطو وهيجل باعتبارهما منظرين اجتماعيين ، وخيرين جماليين أيضا . وتكمن أهمية رؤيتهما الجمالية فى نظرية الفن من شموليتها العامة ، تلك الشمولية التى تضم المشكلات الاجتماعية .

ويعتقد لوكاتش أن النقد الأدبى يدين للنقد الفلسفى بكثير من الأفكار التى تتحول الى أدوات اجرائية فى أيدي النقاد لاختبار النصوص وتحليلها وتفسير التضمينات الكلية التى يحتوى عليها العمل الأدبى ، ويمكن أن نحدد دور النقد الفلسفى وأهميته من خلال مقارنته بالنمط السابق من الكاتب/الناقد ، فالناقد الفلسفى يتميز باتساع أفقه وهو يدرس الفن ، لأنه يحتوى الابداع والنقد وصيرورتهما فى التاريخ الفنى والتاريخ الاجتماعى ، بينما الكاتب/الناقد يعالج المشكلات الجمالية المحدودة بحدود عمله المبدع بالذات ، فالكاتب يتحول الى الكاتب/الناقد حين يحاول تعميم المشكلات الجمالية التى تعترض ابداعه الخاص الى مستوى التجربة الابداعية الخاصة بقوانين النوع الأدبى الذى يمارسه . وعلى هذا فإن التعميم بين كلا النمطين يعتبر نقطة اختلاف أساسية ، لأنه اذا كان الكاتب الناقد يرتبط بالنوع الأدبى الذى يمارسه ، فإن الناقد الفيلسوف يرى أن الفنون على علاقة منتظمة دائما بجميع ظواهر الواقع الأخرى ، ولأنه ينظر للفن باعتباره نتاجا من نتاجات النشاط الاجتماعى الذى يقوم به الانسان .

« ويمكن اعتبار أفلاطون وأرسطو نموذجين للنقد الفلسفى ، لأنهما لا يرتبطان بنوع أدبى معين ، وإنما يحللان الفن كجزء من السياق العام . لرؤية كل منهما لموقع الفن فى التجربة الانسانية بشكل عام » (١٣) .

ويمكن أن نضيف الى هذا ، أيضا أن الفيلسوف يدرس موضوعه

— Lukács : Writer and Critic, p. 212.

(١٢)

— Ibid., p. 215.

(١٣)

بصورة استدلالية وتحليلية ، بينما معالجة الكاتب/ الناقد لموضوعه تكون بصورة استقرائية أو تركيبية ، بمعنى أنه يستقرى موضوعه من تجربته الجمالية في الابداع ، ثم يحلل التجربة من خلال المشكلات الجمالية التي تواجهه ، ولكن الفارق الأساسى بين كلا النمطين يظهر لنا فى رؤية كل نمط منهما لطبيعة العلاقة بين الفن والواقع ، فالكاتب/ الناقد ينظر للواقع باعتباره الحياة نفسها بكل تعقد ظواهرها وعواملها ، ذلك التعقد غير المحدود وغير القابل للنفاذ ، ويكون كل هم هذا الكاتب هو أن يرسم فى عالمه المصغر عالم العمل الفنى الواحد اللامحدودية التى يراها فى الحياة ، ويعكس الحركة الجدلية ، ولذلك فإن الكاتب/ الناقد يهتم بقوانين النوع الأدبى لأنها الوسيط الذى سوف يمكنه من نقل الحياة بكل تعقدها فى صورة صحيحة ، أيضا فإن اهتمامه بهذه القوانين التى تطرح فى علاقتها بتجربته الابداعية عدة مفصلات جمالية ، يحاول أن يصل فيها الى اقتراحات ومشروعات للحل فى كتاباته النظرية ، وذلك لأنه يعلم أن ادراكه لهذه القوانين هو الشرط المسبق لعملية الكتابة ذاتها .

ومن ثم فإن المعرفة التى يقدمها الكاتب/ الناقد هى معرفة حسية ، لأنها تكون مرتبطة بتفصيلات دقيقة فى العمل الفنى والحياة ، بينما المعرفة التى يقدمها لنا الناقد الفيلسوف هى معرفة تجريدية ، لأنها ترى الفن والواقع فى علاقة ذات طابع شمولي .

ومن هنا يتميز الناقد الفيلسوف عن الكاتب/ الناقد فى رؤيته لعلاقة الفن بالواقع ، « لأنه يحلل الظواهر الفردية فى الفن ، ليس باعتبارها عوالم صغيرة مستقلة ذاتيا ، وإنما هى باعتبارها عناصر للتطور الشامل وكما صرح لنا هييجل (ان كل ظاهرة هى وحدة الوحدة ووحدة الاختلاف) » (١٤) .

يلخص هييجل الفرق بين النمطين ، اذ يحاول أحدهما اقامة الوحدة فى الاختلاف ، كما يرى الكاتب/ الناقد ، بينما يحاول الناقد الفيلسوف اقامة الاختلاف فى الوحدة . وتكون حصيلة نشاطها المنتج المتكامل ايضاحا فى الفن كما عند الكاتب/ الناقد ، ونظرية للفن كما عند الناقد الفيلسوف ، تدفع وتسهل التطور اللاحق فى الفن ، وهنا يمكن أن نضع أيدينا على نقطة الالتقاء بينهما ، حيث أن العلاقة بين الكاتب والناقد بشكل عام تدفع الى تطوير الفن نفسه .

والنمطان اللذان يعبران عن النموذجين السابقين ، من وجهة نظر لوكاتش ، هما جوته وهييجل فلقد كان جوته يعبر مرارا عن فضل

الفلاسفة النقاد عليه من كانط الى هيجل على مستوى العلوم الفلسفية وعلى مستوى الابداع ، أما هيجل ، فقد كان يكن أعظم الاعجاب لانجازات النظرية وخصوصا لمنهجه فى البحث ، الذى يعتبر ثمرة من ثمار نشاط جوته الابداعى .

وهكذا فان صياغة لوكاتش للعلاقة بين الكاتب والناقد لا تدفع الى تطوير الفن فحسب ، وانما الى تطوير المجتمع أيضا ، وتختفى بذلك المظاهر اللاأخلاقية ، التى يرصدها لوكاتش للعلاقة التى تسود بين الكاتب والناقد فى المجتمع الرأسمالى ، لأن كلا منهما لا يهتم بعلاقة الفن والواقع ، وإنما يهتم بأشياء خارجة عن العمل الفنى كما رأينا فى المثال الذى أوردناه عن الشاعر (إدجار آلان بو) .

ومن الأمثلة الكثيرة التى يوردها لوكاتش على نمط الكاتب/الناقد ، مثال جوته الذى يمثل هذا بشكل واضح فى استخدامه لمصطلح « النموذج الأصيل » (Urphaenomen) (Archetype) ، وكان جوته يعنى بهذا المصطلح الوحدة المدركة حسيا ، والخاصة بشمولية معينة داخل الظاهرة نفسها ، وهى الظاهرة المتصورة تصورا تجريديا بعد استئصال جميع الصفات العرضية ، ولكن بدون أن تفقد خصوصيتها الأساسية « (١٥) » . ويعتبر النموذج الأصيل هو النظر المنهجي الذى يقدمه جوته فى الأنواع الأدبية ، والسؤال الآن الذى يمكن أن نطرحه ، هو : كيف يهيمن هذا المنهج بشكل حاسم على عمل جوته بأكمله فى النظرية الجمالية ، وكيف ينتهى فى نظريته فى الأنواع الأدبية ؟

ويمكن أن نجد الاجابة فى تمييز جوته بين الملاحمة والدrama ، عن طريق تحديد التمييز بين التمثيلية « الايمائية » (mime) ورواية «الملاحم» (Rhansolist) ، ولكن التجريد الدقيق يمكننا من أن نوحده بينهما ، لأن كلا منهما يعتمد على وجود جمهور يستمع الى القاء بأشكال فنية مختلفة سواء كانت ملاحمة أو دراما .

ويعتقد لوكاتش أن جوته أكثر النماذج اتساقا من الكاتب/الناقد ، لأنه استخدم المصطلح السابق ليس فيما يختص بدراساته للأشكال الأدبية فحسب وانما أستخدمه أيضا فى دراسته العلمية للنشوء والارتقاء ، وهذا يعنى وحدة منهج البحث لدى جوته فى فهمه لمختلف الظواهر ، وهو بهذا المصطلح السابق قد خلق ، بصورة واعية ، نمطا منهجيا للتأمل الفاسفى لدى الكاتب/الناقد ، وقد أثر هذا النموذج على شيللر وهيجل

فى مساهمتها فى علم الجمال ، ولكن مفهوم (النموذج الأصلى) يمر بالطبع بتحول جوهرى حين يدمج فى نظام فلسفى مثل نظام هيغل ، لأنه اذا كان الشئ الحاسم بالنسبة للكاتب/الناقد هو الاستقلال الذاتى ، أى التجسيد المحسوس لقوانين معينة خاصة بمجموعة من الظواهر التى تكشف التفصيل المبدع للانطباعات والتعبيرات المنفردة ، فان الشئ الأساسى بالنسبة للناقد الفيلسوف ، مثل هيغل ، هو التركيب والادماج فى شمولية أو كلية الحياة .

ولذلك اذا تأملنا علم الجمال عند هيغل نجد أن هذا المفهوم يزداد عمقا ، لأنه يرى أن التصورات الجمالية للأنماط الفنية تجسد لنا التطور التاريخى للجنس البشرى ، أى أن تعاقب الملحة والتراجيديا والكوميديا هى « تعبير عن المصير التاريخى لشعب معين ، وهنا نلتقى بالوحدة بين الفن والمجتمع من خلال وحدة الشكل مع المضمون الاجتماعى الذى يعكسه » (١٦) .

وتتطور نظرية الأنواع الأدبية لدى هيغل الى تاريخ للفن العالمى ، ويريد لوكاتش أن يصل بعد المقارنة التى أجريناها بين الكاتب/الناقد ، والناقد الفيلسوف الى تكامل الفلسفة والتاريخ الأدبى ، وقد رأينا كيف أدى تقسيم العمل فى ظل الرأسمالية الى انحلال الوحدة العضوية للأساليب المختلفة ، وتحوّلت المبادئ السابقة الى حقول ضيقة من التخصص ، والنتيجة لهذا هو العقم وفقدان المبادئ الجمالية ، وبالتالى اعتماد النقد على الأحكام الانطباعية الذاتية التى تنفصل عن التاريخ الأدبى ، فتترى كل ظاهرة منفصلة عما سبقها ، وغير مرتبطة بأى جذور للتاريخ الفنى .

والواقع أن هذا الحديث الذى حددناه للناقد والكاتب لدى لوكاتش كان ضروريا قبل أن نحلل النماذج التطبيقية التى قدمها لوكاتش فى النقد الأدبى ، ولأن هذه التطبيقات تنطلق فى تحليلها من التصورات السابقة عن الناقد والكاتب التى حللناها ، وبالتالى فهو يرسم الحدود الواضحة لكل منهما بما يدفع العملية الإبداعية للتقدم الى الأمام .

والحقيقة أن ما فعله لوكاتش فى هذا التحليل السابق للناقد والكاتب هو اتجاه قديم لديه ففى عمله المبكر (الروح والشكل) نلتقى بدراسة يحدد فيها لوكاتش الفرق بين الكاتب المبدع وكتاب المقالات ، ويميز بينهما على أسس معرفية وفلسفية ، ونفس هذا الولع نجده فى التحليل السابق (١٧) :

— Ibid. p., 219.

(١٦)

— Lukács : Soul and Form, p. 11-

(١٧)

لكن ينبغي أيضا ، قبل أن نحلل كتاباته النقدية ، أن نوضح أن النقد الفني من وجهة نظر لوكاتش ليس مجرد سوسيولوجيا الأدب كما يعتقد لوسيان جولدمان كما سنرى فيما بعد ، وليس مجرد تحليل لنفسية الكاتب كما ترى الاتجاهات النفسية المعاصرة في النقد الفني ، وإنما النقد لديه هو محاولة شرح العمل الأدبي على أكمل وجه ممكن ، مما يعنى الانتباه المرهف والشديد الحساسية الى أشكال العمل الأدبي وأساليبه ومعانيه أيضا ، كما يهدف أيضا الى فهم هذه الأشكال الفنية والأساليب والمعاني باعتبارها نتاجا تاريخيا متميزا ، لأن الفن العظيم من وجهة نظر لوكاتش « هو الفن الذى يحمل بصمة حقيقته التاريخية بأعمق ما يمكن » (١٨) ويمكن أن نقول أيضا أن لوكاتش يمثل نمط الناقد الفيلسوف ، اذا أردنا أن نطبق منهجه على كتاباته ، لأنه لا يتوقف عند التفاصيل الدقيقة لعملية الابداع الا لكي يتخلصها معبرا لدراسة قوانين الشكل الأدبي ، وعلاقتها بمجمل التطور التاريخي للمجتمع الانساني .

ولوكاتش في نقده الفلسفي الذى سنوضحه أيضا في كتابه « الرواية التاريخية » و (الرواية ملحمة بورجوازية) ، يقتفى أثر هيجل في البحوث الجمالية ، ولذلك لا نلتقي في كتاباته الجمالية بمصطلحات ذات طبيعة ذاتية ، كما هو الحال لدى الكاتب/ الناقد الذى يعتمد على تصورات ذاتية . لأن عمله الابداعي ، وتجربته تخلق له استقلالا ذاتيا نسبيا يجعله يتعد عن التعميم الهائل الذى يمنح اليه الفيلسوف وهو يعمم الحكم الجمالى على وحدات الفنون المختلفة ، وإنما نلتقى في نقده بمصطلحات ذات طبيعة موضوعية ، بحيث نرى أن مقولاته الجمالية هي نفسها المقولات النقدية التى يطبقها فى نقده .

ينبغي هنا أن نميز بين النقد الفلسفي الذى يقدمه لوكاتش ، والنقد الفني الذى يعنى مجموعة من الخطوات الاجرائية التى يقدمها الناقد خلال تقدم بحثه فى النص ، ويمكن أن نجد نموذجا لهذا لدى جولدمان فى منهجه النقدي ، لأن النقد الفلسفي يقود ، هنا ، الى تحديد نظرية للابداع الأدبي ذات طابع موضوعي ، يستوعب الظاهرة الأدبية نفسها ، باعتبارها كلا تاريخيا واجتماعيا ولذلك فان الأصول الاستطبيقية لنظرية الرواية التى تخصص لها هذا الفصل لدراستها ، هي نفسها المقولات الجمالية التى تشكل رؤية لوكاتش الجمالية ، فمن المعروف أن لوكاتش اهتم بالنماذج الأدبية التى تجسد رؤاه ، والأصول الاستطبيقية لنظرية الرواية تتحدد فى محاولته لأن يخلق « علاقة بين الأشكال التى تطورت الرواية من خلالها

وبين تطور أنماط علاقات الانتاج في المجتمع بشكل عام « (١٩) ، وهي نفس الأفكار التي أشار إليها هيجل ، ولذلك يمكن اعتبار أعمال لوكاتش في نظرية الرواية تطورا حقيقيا لتفسير هيجل لنشوء النثر وارتباط هذا بتقسيم العمل في المجتمع ، فالرواية هي الشكل المقابل للملحمة في العصور القديمة ، ولذلك فان لوكاتش في نظرية الرواية يحاول تطبيق رؤيته الجمالية المبكرة على دراسة الأشكال الفنية باعتبارها نتاجا تاريخيا لعلاقة الإنسان بالمجتمع والعالم الذي يحيط به « (٢٠) ، فاستخدم بهذا التاريخ والكلية لتفسير هذه العلاقة . وإذا تأملنا كتاباته في النقد الأدبي ، سنجد أن لوكاتش لا يفصل دراسة الأدب عن دراسة علم الجمال ، فالتنقد الأدبي يرتبط لديه بما وراء النقد من قيم ومعايير تحكم نظرة الناقد للنص الأدبي ، فهذه المعايير تتحدد لنا - كما أوضحنا - في رؤية الناقد لطبيعة العلاقة بين الفن والواقع ، هذه العلاقة التي تفصح عن جوانب أيديولوجية ومعرفية كثيرة في رؤية الناقد للفن بشكل عام .

وهكذا نرى أن علم الجمال ، لدى لوكاتش ، يقودنا في المجال التطبيقي الى النقد الفلسفي ، لأنه يحاول الانتقال من الخاص الى العام ، ومن العرضي الى الجوهرى ، ليكشف عن كلية النص وارتباطها بكلية أكبر .

لكن السؤال الآن ، ما هي أهمية كتابات لوكاتش في النقد الأدبي ، مثل دراسته (دراسات في الواقعية الأوربية ، والرواية التاريخية ، وسولجنستين ، ومقالاته عن توماس مان) ؟ والواقع أن أهمية كتابات لوكاتش النقدية ترجع الى الفترة التاريخية التي كتب فيها لوكاتش هذه الدراسات ، فهو قد حاول في كتاباته النقدية أن يقدم نموذجا للفكر النقدي الذي يعتمد على وحدة النظرية والتطبيق ، في وقت تأسست فيه النظرة النقدية التي تعتمد على نظرة القرن التاسع عشر للعالم ، ولم يكن شائعا أو مرغوبا فيه أن يحاول ناقد مثل لوكاتش ممارسة منهج نقدي يعتمد في أصوله على المادية والتاريخية بفهم خاص ، والحقيقة أنني بهذا أريد أن أؤكد أن « أوجه نشاط لوكاتش النقدية لم تحدث من فراغ ، وإنما هي تعكس حقائق معينة عن العالم الذي عاش فيه » (٢١) ، فلوكاتش خلال فترة إقامته في موسكو ، وهي الفترة التي كتب فيها كتابه الرواية التاريخية ، لم يعلن آراءه في الواقعية الاشتراكية ، ولم يشترك في

-
- Lukács : The Theory of the Novel, p. 40. (١٩)
 — Ibid., p. 43. (٢٠)
 — A. G. Lehmann : Lukacs the Marxist as Literary Critic, (٢١)
 p. 175.

المجادلات التي كانت تدعو لها ، بل اننا نلاحظ انه كتب خلال هذه الفترة عن تولستوى ، وجوزكى ولكنه لم يتحدث عن أعمال جيل لشولوخوف وانما أشار فقط الى عمله (الدون الهادى) وجعل من رواية القرن التاسع عشر مجاله الأثير ، لكى يتحرك بحرية وسط النماذج العظيمة من الأدب ، ولكى يطبق رؤاه ، وتحليل الأعمال النقدية من خلال منهجه .

فأهمية هذه الكتابات النقدية ، أنها تأتي من مفكر استوعب تمامًا فلسفة هييجل والمادية التاريخية ، وبالتالي فهو يرى اذا كانت وظيفة الفلسفة ، أو التحليل الاقتصادي أو تدوين التاريخ ، هى البحث عن الحقيقة والعثور عليها فى التطبيق العلمى للمادية التاريخية ، فان وظيفة الفنان تتحدد لديه على هذا النحو بأن يستوعب أعماق الحقائق عن العالم الذى يعيش فيه ، وأن يترجمها الى لغة فنية .

ولوكاتش خلال دراسته للنصوص الأدبية ، يدير حوارًا خصبًا بينه وبين فلسفات العصور التي تعبر عنها هذه الأعمال ، بل ويناقش علاقة هذه الاتجاهات الفكرية بمجمل التطور الاجتماعى للعصر نفسه ولذلك فهو حين يحلل أعمال القرن التاسع عشر ، يستوعب جدل النفي ، فمثلا عندما تصل طبقة مميزة الى نقطة فى العملية التاريخية ، ولا يصبح لها مصلحة فى التغيير ، فانها تتحول الى طبقة محافظة بعد أن كانت طبقة ثورية ، وبالتالي يتجه نسق معتقداتها وقيمتها وأعرافها ونشاطها الثقافى الى الابتعاد عن البحث الدؤوب عن حقيقة الواقع الثقافى ، وتعمل حينذاك على تزييف القيم والمعتقدات الايديولوجية ، ولذلك فان لوكاتش يرى أن القانون الطبيعى ، مثلا كان أداة كشف هائلة فى الحرب الطبقة ضد الإقطاع ، ولكنه أصبح وسيلة رجعية فى العالم الرأسمالى عندما وضع فى موقف الدفاع .

وهذا يعنى أن لوكاتش لا يطبق المادية التاريخية فى النقد الأدبى بشكل ميكانيكى ، وانما يستوعب روح الجدل ، ولذلك فهو لا يبحث فى أعمال شكسبير وجوته عن تجسيد طبقي ساذج ، وانما يحاول أن يدرس كيف جسد فى أعمالهما العظيمة روح العصر الذى كانا يعيشان فيه ، وكيف جسدا بزوغ قيم جديدة كان لها أعماق الأثر فى اللحظة التاريخية التى عاشاها ، بحيث أنه يرى أعمالهما ضمن تواصل الجهود التقدمية لتطور المجتمع الانسانى بشكل عام .

بل ان لوكاتش يعتقد أن المناهج المعاصرة ، لا تعتبر مناهج مقحمة فى دراسة هذه الآثار الفنية العظيمة ، وانما هى تضىء جوانب جديدة ، مثلما ندرس سقراط مثلا ، فتكشف عن جذور عميقة للفلسفة المعاصرة مثلا ويمكن أن نميز هنا سمتين رئيسيتين فى رؤية لوكاتش للنص الأدبى .

يتكرر وجودها في مجمل أعماله النقدية ، السمة الأولى ، هي اعتقاد لوكاتش أن الفنان الموهوب يصور الواقع ويكشف عن تناقضه حتى لو تعارض هذا مع ميوله الأيديولوجية الواعية ، وهذه السمة نجدها في تحليل لوكاتش لأعمال بلزاك ، السمة الثانية أن الفنان لا يستطيع أن يلزم نفسه بالتعبير عن قضايا الطبقة العاملة ، لأن هذا يرتبط بأدراك خبرة الفنان بالعالم المحيط ، وهذا يعني أن خبرة المؤلف عن الواقع الاجتماعي ، هي التي تحدد لنا طبيعة عمله ، وليست مقاضده الواعية ، ونجد هذا في تحليله لكثير من الأعمال الروائية ، وإذا تأملنا هاتين السمتين ، سنجد أنهما مرتبطتان وأن نقد لوكاتش ينطلق ، كما يحدثنا هو في الرواية التاريخية ، « من أن العلاقات الاجتماعية لأي مجتمع تحدد لنا الحساسية التشكيلية لدى الفنان » (٢٢) .

ولذلك فإن تصنيف الفنون عند لوكاتش لا يتم على أنه شكل من الأشكال الأدبية ، كما يتبدى لنا في المذاهب الميتافيزيقية في الفن ، وإنما على أنه شكل يتم في سياق تاريخي محدد كما بينا هذا في تفسيره لنشوء الرواية .

وهذا يعني أن كتابات لوكاتش النقدية مرتبطة إلى حد كبير برؤيته السياسية والاجتماعية ، بحيث لا نستطيع أن نفرق في كتاباته بين هذه المجالات المختلفة ، حتى تبدو أعماله حقلا لتطبيق رؤاه في علم الاجتماع والفلسفة وعلم الجمال والتاريخ الفني ، ولعل هذا الجانب الموسوعي ، هو الذي جعل له شأنا كبيرا في جامعات الغرب ، حيث أنه استطاع أن يبهز الغرب بثقافته العميقة ، وتحليله للنص الأدبي عن طريق كشفه للبنية الداخلية التي يدور حولها العمل الفني . ولذلك في مقالة عن لوكاتش في الجامعات الأمريكية (*) ، نجد أن فكر لوكاتش يسود هنالك ، بالرغم من الاختلاف الجوهرى بين البنية التصورية التي يقوم عليها فكر لوكاتش حيث يعتمد في فلسفته على المفاهيم المجردة ، شأنه في ذلك شأن معظم مفكرى الفلسفة الألمانية بشكل عام ، والبنية الوضعية التي يقوم عليها الفكر الأمريكي الذي يبتعد عن التجريد ويقترب من التحديد العلمى الدقيق للألفاظ والقضايا ، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى تحليل لوكاتش للحضارة الحديثة وأبعادها بشكل متكامل ، بحيث لا نستطيع أن نتعامل

(٢٢) لوكاتش : الرواية التاريخية ، ص ٤٤٥ .

Gerald Graff : Lukács in the American University, New (*)
Hungarian Quarterly, Vol. VIII, p. 130.

وتشر هذه المقالة إلى الدراسات الكثيرة التي قدمت عن الجوانب النقدية والجمالية
فكر لوكاتش ، في الجامعات الأمريكية .

مع الاتجاهات الجمالية في نظرية الأدب وعالم الجمال المعاصر ، دون أن نتوقف لديه عند تحليله للاتجاهات التي كانت سائدة في بداية القرن الحالي ، والتي شارك فيها بجهد واضح ، لأنه إذا كان الفكر الاجتماعي المعاصر لا يستطيع أن يغفل ماكس فيبر ، فكذلك الأمر بالنسبة لعلم الجمال المعاصر .

وقد سبق أن أشرت إلى أهمية كتابات لوكاتش الجمالية في تأسيس البنيوية التكوينية لدى جولدمان . وفي كثير من الاتجاهات الجمالية المعاصرة ، وفي الواقع أن تناول لوكاتش للنقد الأدبي ونظرية الرواية - بهذا الشكل العلمي الذي يمتدع عن الجوانب الذاتية في تفسيره للأعمال الفنية - قد ساهم بشكل مباشر في تطوير النقد الأدبي المعاصر ، بحيث يرتبط هذا النقد بفكر جمالي يكون بمثابة الإطار العام الذي ينطلق منه الناقد في تحليله للعمل الفني ، ولذلك فإن الاتجاهات التي تصف نفسها بالعلمية ، في النقد الأدبي ، هي نتيجة طبيعية لتضائل جهود لوكاتش وغيره ، من أجل تحليل وتقويم صحيح للعمل الفني .

ولذلك فإن الباحث الذي يتناول كتابات لوكاتش النقدية ، بالدراسة والفهم ، يستطيع أن يفهم التاريخ الفكري للنقد الأدبي ، بحيث يستطيع أن يقرأ رولان بارت ، وبنيامين ، وماشيري أيضا .

والسؤال الذي يطرح نفسه ، ونحن بصدد تحليل الاتجاه النقدي عند لوكاتش ، هو كيف يتناول لوكاتش الأعمال الأدبية ، والجابة عن هذا نجدها في المقدمة الحديثة التي كتبها لوكاتش لكتابه دراسات في الواقعية الأوروبية (١٩٤٨) ، حيث نجده ينتقد الاتجاهات النقدية التي تحلل أعمال تولستوى ودستوفسكي بالرجوع إلى الأفكار البواعية التي قال بها مؤلفوها فهذا يشوه هذه الأعمال ، ويجعل من الأعمال الأدبية في مرحلة ثانية في عملية التناول النقدي بينما هي الأساس ، والمنهج الذي يطالب لوكاتش باستخدامه في الدراسات الأوروبية هو « أن تقوم بامتحان بسيط للأسس الاجتماعية التي تقوم عليها الأعمال الأدبية عند تولستوى مثلا ، بحيث نكتشف لديه عن أسس الوجود في أعماله الأدبية ، لأن هذا يقودنا إلى تحديد القوى الاجتماعية الحقيقية التي تطورت تحت تأثيرها الشخصية الانسانية والأدبية لهذا الكاتب » (٢٣) .

والخطوة الثانية ، بعد هذا الاختبار الذي نجريه على الأعمال الأدبية ، لكاتب ما ، هي الإجابة عن سؤال هام ، وهو « ماذا تقدم أعمال الكاتب

(٢٣) لوكاتش ، دراسات في الواقعية الأوروبية ، الترجمة العربية ص ٣٧ .

بالفعل ، وماهى المضامين الروحية والفعالية التى يعبر عنها الكاتب ؟ « (٢٤) ، وكيف أقام الكاتب أشبكاله الجمالية ؟ ، أى نفهم العلاقة بين هذه الأشكال الجمالية والمضامين التى يحفل بها العمل الأدبى ، فإذا كشفنا عن هذه العلاقات الموضوعية ، فإننا سنوف نكون فى موقف يسمح لنا بتفسير صحيح للأفكار أو النظرات الواعية التى عبر عنها المؤلف ، وإعادة تقويم تأثيره على الأدب .

ولقد حاول لوكاتش أن يطبق هذا المنهج ضراحة على أعمال بلزاك وتولستوى ، وإذا تأملنا هذه الدراسات بنظرة فاحصة ، سنجد أنه ، رغم اهتمامه بإبراز الاتجاهات الاجتماعية فى تحليله النقدى ، لا يبالغ فى دلالة هذه الاتجاهات ، بحيث يظهر لنا انه يضع نصب عينيه التحليل الجمالى وليس الاجتماعى ، وإبرازه للاتجاهات الاجتماعية مجرد وسيلة للاستقصاء الأسس الجمالية التى يقوم عليه العالم الروائى والشخصية النمطية التى يقدمها الكاتب .

هاتان الخطوتان اللتان يقدمهما لوكاتش ، كمنهج لتفسير الأعمال الأدبية ، نجد مثيلا لهما لدى لوسيان جولدمان حيث يقسم العملية النقدية التى تتناول النص الأدبى الى مرحلة للفهم ومرحلة للتفسير ، وسوف نحلل كل مرحلة منهما حين نتحدث عن جولدمان ، ولكننى أشير فقط الى الأثر المنهجى الذى قامت به جهود لوكاتش النقدية على جولدمان ، بالرغم من أن هذه الأفكار النقدية تأخذ شكلا آخر عند جولدمان ، هو « البنية الدالة » و « رؤية العالم » كما سنوضح هذا فيما بعد .

بقى أن نشير الى أن تحليل لوكاتش لتاريخ النقد الأدبى ، كما يتبدى فى دراسته بعنوان « المغزى العالمى للنقد الديموقراطى فى الأدب » ، يؤكد على أن النقد الأدبى قد لعب دورا بارزا فى معركة الصراع من أجل الحرية التى خاضتها البورجوازية الأوروبية إبان القرن الثامن عشر والتاسع عشر .

فالقضايا التى يطرحها النقد الأدبى لدى بلنسكى وتشترنفسكى تؤكد على الممارسة الأدبية وتعتمد على ملاحظة الحركة المتناقضة للمجتمع والاعتراف بها ، ولذلك فإن أعمال هذين الناقدين تتخطى - بمفهومهما عن المجتمع - حدود المادية الميكانيكية ، ونجد لديهما التحليل الجدلى الحى ، رغم أنهما متأثران بأفكار فريد باخ .

وهذا يعنى أن وظيفة النقد هى جزء من وظيفة الفن فى المجتمع بشكل عام ، فالمهام السياسية والفكرية والأخلاقية التى يتصدى لانجازها الفنان

من خلال أدواته الخاصة ، هي أيضا مهام للنقاد ، ولذلك فإن التحليل النقدي للأعمال الأدبية يرتبط لدى الناقد بوجود تحليل عميق للمجتمع ، فلقد « رأى بلنسكى أن بزوغ عصر جوجول ، والصراع من أجل انتصار الواقعية الجوجولية ، يتفق مع النمو المتزايد للصراع الثورى الديمقراطى ضد الحكم المطلق والاقطاع • وعلى نحو مشابه ، ارتبط نقد لبسنج العنيف لأعمال كورنى وفولتير فى وحدة أيديولوجية متماسكة ، بالاستعداد لتعبئة الحركات الديمقراطية تعبئة معنوية » (٢٥) والواقع أن توحيد لوكاتش لوظيفة النقد والفن مع الاختلاف النوعى لكل منهما ، يأتى نتيجة لتوحيده بين الميادين الثلاثة : الأدب ، والنقد ، وعلم الجمال ، فهو يقول :

« وفى ميدان علم الجمال ، يمثل الدعم الذى يقدمه النقد الى مثل هذا الأدب الذى يفضح الواقع ، صراعا من أجل الواقعية ضد الطبيعية المبتذلة ، وضد انعزالية النظريات الأكاديمية التى تتعلق بالجمال وحده فى الأدب والفن » (٢٦) •

فالناقد لدى لوكاتش حين يحلل الأعمال الفنية ، فإنه فى الوقت نفسه يرمى الأسس الجمالية والتاريخية التى ينهض عليها تاريخ الأعمال الفنية • ولذلك فإن لوكاتش ينظر للأدب مرتبطا بالعملية الثورية للحياة نفسها ، وينظر لكل عمل فنى بوصفه نتاجا للصراع الاجتماعى ، ويتفق لوكاتش فى هذا مع بلنسكى وتشترنفسكى فى نظرتهم المادية للفن • ولكن لوكاتش يتميز عنهما باستيعاب التعقيدات الجدلية لعلاقة العمل الأدبى بالواقع الاجتماعى ، فهو لا يقف عند السطح الظاهرى المباشر للوجود ، وإنما يكشف عن المشكلات والقضايا العميقة للتطور الاجتماعى ، ويتخذ من هذه القضايا موضوعات لتحليل النماذج الأدبية ، كما تبين لنا فى تحليله لأعمال بلزاك وتولستوى ودستويوفسكى •

ولكن الأهمية التى يوليها لوكاتش للنقد الأدبى عند بلنسكى وتشترنفسكى تنبع من تجاوزهما تلك التعميمات النفسية الغامضة ، التى يلجأ اليها النقاد - عادة - فى تفسيرهم للعمل الأدبى ، فأعمالهما النقدية تبين لنا كيف استطاعا أن يحللا أعمال الكتاب بموضوعية دون أن يركزا على العلاقة بين العمل الأدبى ونفسية الكاتب ، ولذلك تقرأ لهما « قد يكون العمل الفنى تعبيرا عن فكرة معينة ، لا لأن المؤلف كانت لديه هذه الفكرة أثناء الانتاج الفنى ، بل لأنه تأثر بملامح معينة فى الواقع انبثقت عنها هذه الفكرة » بطريقة تلقائية » (٢٧) •

(٢٥) لوكاتش : دراسات فى الواقعية الأوروبية ، ص ١٣٣ •

(٢٦) نفس المصدر السابق ، ص ١٣٣ •

(٢٧) لوكاتش : دراسات فى الواقعية الأوروبية ، ص ١٣٧ •

والواقع أننا نجد هذه الفكرة في تحليل لوكاتش لأعمال توماس مان، وببلازك ، فبالرغم من تعاطفهما مع الطبقة التي ينتميان إليها ، إلا أنهما يصوران لنا برهافة شديدة ، تفسخ هذه الطبقة وانهيارها أيضا .

وإذا كان هذا يؤكد ما طرحناه من قبل في اعتبار النقد الروسى أحد المصادر الرئيسية لرؤية لوكاتش الجمالية ، فيمكننا أن نعشق هذا المفهوم، إذا أقمنا مقارنة بين النقد الروسى وبين ليسنج ، لأن هذا يعكس أهمية النقد الروسى ، وتوصله لنفس المفاهيم الجمالية التي توصل إليها ليسنج رغم الاختلاف الظاهرى بين كل منهما (٢٨) .

فليسنج لا ينظر الى الوحدة الجوهرية بين شكسبير وسوفوكليس كوحدة جمالية خالصة ، أى وحدة حول المبدأ الشكلى ، إنما يرى فى قوانين الدراما عند أرسطو التعبير القوى عن القوانين الطبيعية للتراجيديا وللصياغة الشعرية للعنصر التراجيدى فى الحياة والتاريخ ، أما النقاد الروس فقد أقاموا نظرتهم الجمالية - على عكس ليسنج فى الصياغة ، إلا أن نظرتهم تتفق ، جوهريا مع نظرة ليسنج على أساس أن الفن يعكس الواقع الموضوعى ، وبذلك فإن مادية ليسنج تلقائية ، بينما مادية النقاد الروس يغلب عليها القصد الواعى .

ولذلك فإن لوكاتش يفرق بين كل منهما على أساس طبيعة الخلفية الفلسفية لكل منهما ، فليسنج يمثل حلقة فى سلسلة الفلسفة الألمانية التي تبدأ من ليبنتز وتمتد حتى هيجل ، بينما نجد أن النقاد الروس هم الممثلون الكبار للمادية الفلسفية قبل ماركس ، وقد أدى هذا الاختلاف - فى الخلفية الفلسفية والظروف التاريخية - الى اختلاف هدف كل منهما ، فلقد كان هدف ليسنج الرئيسى هو القضاء على الاتجاهات الجمالية المؤسسة على فهم خاطئ لأرسطو وعلى المفهوم المشوه للفن الكلاسيكى القديم ، بينما انصب اهتمام النقاد الروس أساسا على مقاومة نظريات عصر الانحطاط التي دفعت بها مدرسة الفن نحو الأكاديمية الشكلية ، وعلى الاتجاهات المتعددة للمثالية الذاتية فى الأدب من الناحية النظرية والتطبيقية .

ويتبين لنا من هذا العرض أن لوكاتش يوحد بين فلسفة النقد وتاريخه بل أننا يمكن أن نلمس وجود علاقة بينهما ، لأن هذا مرتبط برؤيته الجمالية ، بشكل عام التي توحد بين فلسفة الفن وتاريخ الفن من خلال رؤيته الجدلية ، وقد اتضح لنا هذا فى كثير من المواضع ونحن نحلل رؤاه الجمالية ، وعناصرها التكوينية .

بقي بعد هذا أن نشير إلى أن النظرية النقدية لدى لوكاتش هي تحليل اجرائي لرؤيته الجمالية ، فهو يريد أن يدرس الصراع الاجتماعي وتاريخه من خلال النصوص الأدبية ، وزعم الضوابط التي يضعها لدراسة النصوص ، إلا أننا لا نجد خطوات اجرائية تشبكل - في النهاية - منهجا عمليا يتبعه الناقد في تحليله للنص ، وإنما نجد مجموعة من المبادئ والأسس ، ولذلك يمكن اعتبار أعمال جولدمان السوسيولوجية هي تكملة لجهود لوكاتش من هدم الناحية ، ولعل أخفاق لوكاتش في وضع خطوات محددة للنقد الأدبي ، يرجع إلى كون لوكاتش فيلسوفا نظريا وموسوعيا في رؤيته للفن ، بينما جولدمان هو باحث اجتماعي في الأساس ، وقد ساعده هذا في عدم اغفال خطوات اجرائية للنقد .

ولكن إذا قارنا أعمال لوكاتش في النقد الأدبي بأعمال غيره من النقاد مثل « رينيه ويلك » ، و « ريتشاردز » ، سنجد أن الفرق يكمن في اختلاف رؤية الناقد عن رؤية فيلسوف الجمال للعمل الأدبي ، فالناقد - على سبيل المثال - حين يبحث عن نظرية أدبية أو جمالية ، يستخدم المفاهيم النقدية ، بينما فيلسوف الجمال وهو يبحث ويحلل النصوص الأدبية ، ولذلك فإن أعمال رينيه ويلك وريتشاردز لا تتجاوز دراسة البحث النظري في طبيعة الفن وأدواته وعلاقته بالعلوم الانسانية المختلفة ، ولا ترقى إلى مستوى التحليل الفلسفي لطبيعة الجمال المجردة والقيمة في الفن .

٢ - الرواية والملحمة :

المدخل الطبيعي لدراسة الرواية والملحمة لدى لوكاتش هو كتابه (نظرية الرواية) ، بالرغم من أن لوكاتش قد تراجع عن كثير من أفكار الكتاب فيما بعد ، وأطلق عليها « مثالية ذاتية » ، إلا أننا نجد في هذا الكتاب بذورا لكثير من أفكاره الجمالية والنقدية ، وخاصة أن كتابه اللاحق (الرواية ملحمة بورجوازية) ، ينهض على بعض الأسس التي وردت في كتابه الأول ، وخاصة فيما يتصل بتحديد رؤيته للرواية كنوع أدبي يختلف عن الملحمة في الشكل والمضمون . وقد سبق أن أشرنا بشكل عابر إلى مضمون نظرية الرواية ، ونحن نقوم بتحليل الاتجاهات العامة في كتابات لوكاتش في الفصل الأول ، ولذلك سنركز هنا على مناقشة أبعاد أخرى للموضوع الذي يتصل بنظرية الرواية والنقد الأدبي بالشكل الروائي الذي يدرسه لوكاتش خلال الكتاب يعتمد على وجود بطل أو شخصية رئيسية ، أطلق عليها اسم « البطل المشكل » (Problematichero).

وهو يدرس العلاقة بين البطل والعالم ، حيث تتميز العلاقة بينهما بالانقطاع ، أو التصدع ، على عكس الملحمة التي تعكس تواصلا حقيقيا بين البطل والعالم « (٢٩) » ، والرواية نشأت من خلال هذا الصدع ، أو الشرخ بين الفرد والموضوعية الاجتماعية ، ولذلك فإن تعريف لوكاتش للرواية هو أنها تاريخ نبض خلال له عن سلم القيم المتدرج ، فتدرج البطل في حالاته المختلفة تجاه العالم ، يرتبط بتدرج العالم ، ويؤدي هذا التضاد الى خلق الهوية الشاسعة بين الفرد والعالم .

ولذلك فإن كل رواية ، لدى لوكاتش ، تطرح رؤية للعالم « تجسده هذه العلاقة المأساوية بين الفرد والعالم ، مما أدى الى بزوغ التراجيديا والشعر الغنائي ، بينما غياب هذه الهوية بين الفرد والعالم يؤدي الى الملحمة كما كانت موجودة في العصر اليوناني حيث كان الفرد ملتجئا بالجماعة والعالم الذي ينتمي اليه » (٣٠) . وعلى هذا فإن تفرقة لوكاتش بين الرواية والملحمة يتحدد على مستويين ، المستوى الأول وهو علاقة البطل بالعالم ، والمستوى الثاني علاقة تدرج العالم بالشكل الفني نفسه ، بمعنى أن سيادة قيم معينة في الأبنية الاجتماعية تؤثر بدورها بشكل مباشر في رؤية الانسان للعالم وللقيم ، فينعكس هذا في الفن وفي الشكل بشكل خاص .

وعلى أساس هذا التحليل وضع لوكاتش تنميطة للرواية ، من خلال علاقة الفرد بالعالم ، يمكن أن نميز ثلاثة أشكال « نماذج » للرواية الغربية في القرن التاسع عشر ، « وقد أضاف لهما بعد ذلك ، نموذجا جديدا (٣١) » والنموذج الأول وهو ما أطلق عليه لوكاتش مصطلح المثالية المجردة على الشكل الروائي (Abstracted idealism) وتتميز هذه الرواية بنشاط البطل ، وضيقة بالعالم .

ويطرح لوكاتش رواية « دون كيخوته » لسير فانتس مثالا على هذا النمط ، فلقد ظهر دون كيخوته خلال فترة تحول تاريخي ، حيث ينتقل المجتمع من مرحلة الى أخرى ، وتواجهنا فيه صورة البطل الذي يحمل ايمانا ثابتا متهالكة ، نتيجة للتغير الذي يصيب الواقع ، الذي يحمل معه

— Lukacs : The Theory of the Novel, p. 97. (٢٩)

— Ibid., pp. 109-110. (٣٠)

— Goldmann : Towards a Sociology of Novel, p. 2. (٣١)

ولم يذكر جولدمان في كتابه هذا النموذج الجديد الذي اضاف جولدمان ، طبيعته ونوعيته ، ويمكن أن نجده في أعمال سولجنستين حيث أن النمط الذي يطرحه في هذا العمل يعكس لديه الوعي النقدي بأوضاع المجتمعات الشمولية .

قيما جديدة ، فينشأ هذا التضاد بين قيم البطل الداخلية وبين القيم الجديدة التي تسود على مستوى الواقع ، ولذلك نلتقى برومانسية رقيقة لدى البطل ، تتمثل في جانبها العاطفي في تقاليد التروبادور ، وفي قيم الفروسية التي عرفتها العصور الوسطى بشكل عام .

ويحلل لوكاتش هذا اللقاء بين قيم البطل والقيم الجديدة ، حيث نجد البطل في هذه الرواية يجعل من حياته قصيدة شعر وسط نثرية الحياة من حوله ، ويرى لوكاتش في تحليله لهذه الرواية أن البطل ينعكس موقفه من العالم على مستويين المستوي الأول هو هزيمته النهائية ، نتيجة تمسكه بقيم بالية وبه لم يعد لها وجود في العالم من حوله ، والمستوى الثاني هو نجاح البطل في أن يحتفظ بإيمانه ونقائه كاملا ضد زيف العالم من حوله ، ولذلك نجد في الرواية سخرية مضمرة في العمل الروائي بأكمله .

ويعتقد لوكاتش أن رواية المشالية المجردة تلجأ الى الاكتفاء الذاتي باعتباره وسيلة يائسة للدفاع عن النفس ، « فمغامرة دون كيخوته تأخذ طابعا ملحيا ، تكتمل باكتمال حياة البطل ، فالصراع هنا يتحول في رأى لوكاتش بين الملحمة والرواية ، بين الشعر والنثر ، بين الرغبة العارمة في الحياة بشكل خيالي ورومانسي وبين الحياة الحقيقية التي لا ترحم » (٣٢) .

ولذلك فإن أهم سمات هذه الرواية هو أنها محكومة بالحالة المزاجية للبطل ، وانعكاس الأشياء في مرآة الذات بوصف هذه الأشياء عناصر تتكون منها رؤية البطل للعالم ، وهنا تنشأ مشكلة جمالية تتمثل في العلة بين هذه العناصر التي تكون العالم ، وبين العناصر التي يتكون منها العالم الروائي . بمعنى أن علاقة الفن بالواقع ، في هذه المرحلة التاريخية ، يكون مرتبطا بالتعبير عن الواقع كما يراه البطل وليس كما هو فعلا ، وهذا يعني ، على مستوى الفكر ، أن الحدس والبصيرة والرؤية الذاتية للأشياء هي العناصر الأساسية في تشكيل العمل الفني ، ووحدة مشكلة .

وتطرح هذه الرواية أيضا مشكلة أخلاقية حول علاقة الحقيقة الداخلية بالحقيقة الخارجية والمفاضلة بينهما .

وهكذا نجد لوكاتش يحلل هذا النمط من الرواية من خلال تحليله للشكل الروائي ، وعلاقته بالحقيقة التاريخية التي يعبر عنها ، والبطل الذي يعبر عن هذه المرحلة لا تنعكس سماته في الشكل الروائي فحسب ،

وانما تعكس سماته أبعادا أخلاقية وفلسفية وجمالية ، تعطى لنا فى النهاية صورة للعصر الذى تنتمى اليه ، وتجسد الصراعات التى كانت قائمة فيه (٣٣) .

أما النمط الثانى فهو الرواية النفسية أو رومانسية الاستبصار (Romanticism of Disillusionment) التى تتجه الى تحليل نفسية البطل والحياة الداخلية لها ، وسمات البطل فى هذا النمط يمكن تحديدها من خلال رواية « التربية العاطفية » لفلوبر حتى تجد البطل فى هذه الرواية يبدو سلبيا ، ولديه شعور عميق بالقناعة والزهدة .

« ولذلك يتميز هذا البطل بعدم الاندفاع الأهووج كما فعل دون كيخوته ، وانما يحل الثراء الداخلى للتجربة الروحية محل الاندفاع ولذلك فان معظم الرواية تدور فى داخل البطل « ابلوفوف » ، وليس فى تصوير العلاقة بين البطل والعالم » (٣٤) . يعتقد لوكاتش أن هذا البطل ينتهى الى الأيمان بعدم جدوى الوجود ، ويكشف عن هذه الحقيقة التى يتوصل اليها فى صورة قاسية ، لأنه يدرك وحدته العميقة والمؤلة لأن انقطعت بينه وبين العالم كل الأسباب والروابط ، ولذلك فان الخطوة التالية لديه هى « انكار كل من الداخلى والخارج ، فلا تبقى حقيقة داخلية أو حقيقة خارجية ، ويؤدى هذا على مستوى الشكل الى تحليل الرواية تماما » (٣٥) ، ويعتقد لوكاتش أن العنصر الإيجابى فى المادة الأدبية هو الذى يضيف عليها الوحدة العضوية فى شكلها الفنى . وعندما واجه فلوير حقيقة هذا التعارض بين متطلبات الشكل الروائى وبين طبيعة تكوين بطله بوصفه النموذج الإنسانى الرئيسى فى الرواية ، فانه قد اضطر الى البحث عن قيم إيجابية ، ولكن بحثه يتمحضر عن مواقف بطولية يائسة ، كأن يجاهر مثلا بانكار حقيقة الوجود أو يتقبل فى شجاعة وحدته ومصيره المساوى .

ان قسوة الاستبصار الرومانسى (Romanticism of Disillusionment) فى هذا النمط الروائى يخفف من سيادة النزعة الغنائية الذاتية على الشكل الروائى ، كما أن الاستبصار لا يمنع الشخصيات والأحداث من أن تكون كيانا متماسكا يماثل تماسك الوجود البشرى فى الواقع .

وبسبب هذا التركيز على هذه الأبعاد الداخلية فقط ، فان الرواية « تبقى سلسلة من الصور ، والعناصر والأحاسيس المختلفة ، وتجمع بين

— Ibid., p. 111.

(٣٣)

— Ibid., p. 112.

(٣٤)

— Ibid., p. 114.

(٣٥)

مشاعر الخزن والألم والاحتقار ، ولكنها لا ترقى فى التعبير عن كلية الحياة واكتمالها » (٣٦) .

ويشير لوكاتش الى أن هذه الرواية يكمن فيها تناقض أساسى بين الفكرة والحقيقة ، أو بين تصورنا عن الواقع والواقع نفسه ، ويظهر هذا واضحا فى عدم إدراك الشخصيات للزمن ، فتكتشف عقم الشخصيات التى تعتمد على ذاتها فحسب فى إدراك العالم ، دون أى محاولة للممارسة ولذلك فإن البطل لا يحاول أن يقيم أى علاقة بشرية حقيقية ، وإنما يعيش داخل اليوتوبيا التى يبنئها فى ذاته ولهذا لا تدرك الشخصية الانحدار البطيء الذى تقع فيه ، حيث أنها تعجز عن مقاومة الزمن ، فيتم هذا الانحدار الذى يجرى بفعل حركة الزمن الخفية ، التى تسلب الذات على مهل ، كل ما امتلكت ، فى حين تدفع اليها بعناصر غريبة عنها .

أما النمط الثالث متمثلة رواية « فيلهلم ميستر » لجبوتيه ، (W. Meister's year of Apprenticeship) ويقع فيه البطل موقعا متوسطا بين النمطين السابقين ، فإذا كان النمط الأول يصور التناقض بين الذات الداخلية للبطل والواقع الخارجى ، وفى النمط الثانى انفصال الداخل عن الخارج ، فإنما نجد فى هذا النمط المصالحة بين الذات الداخلية والواقع الاجتماعى ، رغم أن الذات لم تتخل عن تطعاتها المثالية ، وعلى الرغم مما يكتنف هذه المصالحة من صراعات خطيرة ، إلا أننا نجد مثالية البطل قادرة على الاسهام الحقيقى فى الواقع والحياة ، ليس من خلال التأمل الذاتى الفردى ، وإنما من خلال التعامل الفعال مع حقائق الحياة من خلال رؤية رحبة للوجود » (٣٧) .

« ان التكوين النفسى لهذا البطل يقف موقفا وسطا بين المثالية والرومانسية » أى أنه يحاول أن يجد نفسه فى الواقع ، دون أن ينغمس فيه بشكل كلي ، ولذلك فهو يجمع من المثالية المجردة الحركة والتأمل وهذا هو جوهر الموقف الرومانسى » (٣٨) .

ويرى لوكاتش أن الموقف الذى يميز هذا النمط الروائى هو موقف إنسانى لأنه يهدف الى تطوير ملكات الانسان وتطوير الواقع أيضا بما يتفق مع ملكات الانسان ، لأنه لا يمكن تطوير الواقع بمعزل عن تطوير الانسان ، والعكس صحيح أيضا .

والجدل الهيجلى يلقى بظلاله على هذا النمط الروائى ، لأن البطل

— Ibid., p. 130.

(٣٦)

— Ibid., p. 132.

(٣٧)

— Ibid., p. 142.

(٣٨)

هنا لا يعزل نفسه عن الواقع الاجتماعي وإنما يحاول أن يخلق أشياء جديدة في الواقع تلبي احتياجاته الروحية العميقة ، ولذلك فهو يتغلب على غربته الروحية من خلال الفهم والتواصل الانساني مع الآخرين ، لأنه يرى المجتمع الانساني في وحدته الكلية التي لا تنفصل عن الواقع الاجتماعي .

ولذلك يتغير موقع « البطل » ، في هذه الرواية ، عن موقع البطل في الأنماط الروائية الأخرى ، فلا يحتل مركز الرواية باعتباره الغاية القصوى من العمل الأدبي ، وإنما هو مجرد وسيلة لعرض عالم كامل ثرى بالحياة ، ولأن حياة البطل هنا تكون متوازية ومرتبطة بحيوات أخرى لدى الآخرين الذين يحملون نفس الآمال والطموحات .

والنتيجة التي يخلص إليها لوكاتش ، من تحليل لرواية جوته هي أن بناء الشخصيات ومصائرهما في أعماله هي التي تحدد لنا شكل البناء الاجتماعي من هذه الشخصيات ، ورغم أن الشخصيات وهي تواجه عناصر البناء الاجتماعي ، نجد عناصر تؤكد وجودها وعناصر تنفي وجودها لذلك يلجأ جوته الى تفصيل عناصر معينة من الواقع الاجتماعي من أجل عرض بناء شخصياته التي تتفق مع هذه العناصر ، وهذا يجعله معرضاً للوقوع في التصور الرومانسي للعالم الذي يرى العالم من خلال الذات الضيقة ولا يتجاوزها ، ولذلك فإن تأرجح جوته بين المثالية والرومانسية يهدد شكله الروائي .

هذه هي الأنماط الرئيسية الثلاثة التي توصل إليها لوكاتش في تنميته للرواية على أسس العلاقة بين الشكل الروائي والرؤية التي تعبر عنها ، وقد أضاف إليها لوكاتش الى هذه الأنماط الثلاثة بعداً رابعاً نجده في مجموعة مقالاته عن توماس مان وسولجنستين ، حين بدأ يتحدث عن البطل الذي يتمتع بوعي نقدي نفاذ ، يحلل من خلاله كثيراً من القيم السائدة في المجتمعات المعاصرة وينتقدها ، ويتجاوز لوكاتش في رؤيته لهذا النمط مفهومه عن البطل الايجابي الذي كان يحرص على البحث عنه في كل عمل روائي يتناوله ، وأصبح يدرك أن البطل السلبى يتساوى في الأهمية مع البطل الايجابي في كشفه لتناقضات المجتمع وإدراك العناصر الجوهرية فيه .

والواقع أن نظرية الرواية تتطور لدى لوكاتش من هذه النظرة البسيطة الى رؤية مركبة نلتقي بها في كتاب «الرواية ملحمة بورجوازية» ، حيث يتجاوز الشكل الروائي هنا مجرد التعبير عن رؤية العالم ، وتصبح تعبيراً عن البنية الاجتماعية المعاصرة ، ولذلك فهو يعتقد أن تناقضات

المجتمع الرأسمالى هى التى تقدم لنا المفتاح الحقيقى لفهم الرواية من حيث أنها نوع أدبى قائم بذاته » (٣٩) •

ولأن الرواية هى الشكل التعبيرى الأمثل للمجتمع البورجوازى ، صحيح أن هناك أشكالا أخرى للأدب ، ولكن التطور البورجوازى استطاع أن يكيفها ويعيد صياغتها لأغراضه مثل الدراما ، ولذلك فإن التغيير الذى شمل الرواية فى الحقبة الأخيرة ، قد جعلها هى الشكل القادر على تصوير تناقضات المجتمع البورجوازى •

والواقع أن لو كاتش يدين بهذا الاكتشاف الى هيجل الذى رأى فى الرواية (ملحمة العصر الحديث) لأن قوانين الشكل فى الرواية استفادت من الأشكال الأدبية الأخرى وطورتها بحيث تشكل لنا فى النهاية قطبا مقابلا للملحمة التى كانت سائدة فى العصور القديمة •

فإذا كانت الملحمة تعبر عن الارتباط العميق بين الفرد والمجتمع ، فمن خلال انحلال هذا الارتباط بدأ الشكل الروائى يتزايد وجوده ، لا سيما حين بدأت تنحل ثقافة القرون الوسطى التى كانت تعتمد على الحكاية الملحمة ، ولذلك يمكن القول أن لو كاتش فى دراسته لنظرية الرواية يكمل جهود هيجل وعلم الجمال الألمانى ، الذى كان يرى فى نظرية الرواية مرحلة تاريخية من مراحل النظرية العامة للفن الملحمى الكبير (٤٠) •

وإذا كانت الملحمة تعتمد فى بناءها الجمالى على الشعر ، فإن الرواية تعتمد على النثر ، الذى ولد مع تقسيم العمل فى الحياة الحديثة ، وإذا كان الشعر أسبق من النثر فى الوجود فإن الملحمة مرتبطة تاريخيا بطور بدائى من التطور الانسانى ، وهى مرحلة الأبطال ، أى بمرحلة لم تكن قد هيمنت فيها على حياة المجتمع القوى الاجتماعية التى تحافظ على نفوذها مستقلا عن بنى البشر ، وإنما كان البشر جماعة واحدة لا يعرفون التمزق الاجتماعى الذى تشهده الآن فى الواقع الاجتماعى المعاصر ، ولذلك كان الشعر البطولى سائدا ، وتعتبر القصائد الهوميرية أحسن تمثيل له ، وقد عبر هيجل عن موقع الفرد البطولى من المجتمع فقال « ان الفرد البطولى لا ينفصل عن الكل المعنوى الذى ينتمى اليه ، ولكن دون أن يتمتع بوعى لذاته الا من حيث أنه وحدة جوهرية من ذلك الكل » (٤١) •

ولذلك يستعبر لو كاتش كثيرا من نصوص هيجل حول الفروق بين الرواية والملحمة ، وتطور شعور الفرد بنفسه من حيث أنه جزء من

(٣٩) لو كاتش : الرواية ملحمة بورجوازية ، الترجمة العربية ص ٢٥ •

(٤٠) المصدر السابق ص ٢٩ •

(٤١) اقتبس لو كاتش فى المصدر السابق ص ٣٠ ، عن كتاب علم الجمال لهيجل •

الجماعة ، الى حيث أنه جزء منفصل ومستقل تماما عن المجتمع الذي ينتمى إليه ، ولهذا فان لوكاتش يعتبر أن مشكلة الشعر الحديث مرتبطة بهذا التطور الانساني ، وصيرورة هذا التطور .

وبناء على ذلك نرى أن لوكاتش يربط بين الشكل الروائي والبناء الاجتماعي ، حتى أنه يحدد أن الموقف النظري الصحيح من شكل الرواية يفترض وقوف موقف نظري صحيح أيضا من التطور المتناقض للمجتمع الرأسمالي ، لكن ما الذي يحدد لنا مدى صحة موقف من المجتمع عن موقف آخر ؟

بالطبع نجد هذا في استخدام المادية التاريخية كمنهج جدلي كفهم صيرورة المجتمع الرأسمالي ولذلك فعلى الرغم من أن لوكاتش يأخذ بتحليلات هيجل حول نشوء النثر وارتبط هذا بتقسيم العمل الرأسمالي الا أنه يرى أن هيجل لم يدرك ما وراء هذا التقسيم من علل مادية فعلها في المجتمع نفسه ، وتؤثر بالتالي على الرواية وأنماطها الشكلية .

ولذلك فان هيجل لم يكمل الخطوة التي كان يجب عليه القيام بها ، وهي تحليل النثر وأشكاله ومنها الرواية وعلاقته بتناقضات المجتمع ، ولذلك توصل الى نظرية مغلوطة تقول بنهاية الفن وبتحليق الروح الى ما وراء مرحلة الفن ، ولذلك تجسد لنا رواية جوته الرؤية الهيجلية التي تنتهي بالتصالح مع الواقع ، فهذا هو المضمون الحقيقي لأشكال الرواية وأنماطها ، كما يرى هيجل بينما يصير صراع الواقع هو مضمون الرواية كما يعتقد لوكاتش .

ويستمد لوكاتش أسس تصوره المادى للشكل الروائي ، بوصفه ملحمة بورجوازية من كتابات ماركس وإنجلز ومن معرفة العلل الفعلية لجميع التناقضات في المجتمع الرأسمالي والتي نلتقي بها بشكل خاص في « مدخل الى نقد الاقتصاد السياسي » ، وفي الملاحظات التي يبدئها ماركس حول علاقة الأسطورة والشعر ، والتحليل الذي نجده عن انحلال المجتمع العثري في أصل الأسرة والدين والملكية الخاصة .

ويمكن بناء على هذه الأسس المادية التي يقدمها لوكاتش لنظريته في الرواية ، أن نميزه عن « شيلنج » الذي كان يشيد بالمرحلة البطولية من حياة المجتمع الانساني ، حيث كان الشعر الانساني البدائي سائدا ، وهو في رؤيته هدم أي شيلنج - لا يسعى الى التقدم وانما يسعى الى النكوص الى الوراء للهروب من انجذاب المجتمع الرأسمالي ، ويختلف لوكاتش أيضا عن هيجل في رؤيته لنظرية الرواية كما أوضحنا ، ولأنه لا يقول بالتصالح مع المجتمع ، ونهاية الفن ، وانما يجعل الأشكال الروائية تعبيراً جديداً يكشف عن تناقضات المجتمع .

ولوكاتش رغم تفرقه بين الرواية والملحمة ، إلا أنه يرى في اختلافهما وحدة معينة ، وهي كون كل شكل منهما يعبر لنا عن حقبة باكمها من تاريخ الانسانية ، فالملمحة بأشكالها استوعبت الانسانية في مرحلتها البدائية ، والرواية بتعقدها الجدلى ، وتشابكها ، تعبر لنا عن الانسانية منذ القرن الثامن عشر حتى الآن .

وحين يحلل لوكاتش الرواية البورجوازية يضع يده على طابع نوعى أساسى وهو انتفاء قدرة الرواية البورجوازية على تصوير بطل ايجابى ، لأن سلبية بطل الرواية تبدو مطلبا شكليا أولا حتى يكون من المستطاع عرض صورة العالم بكل رحابتها ، على عكس الدراما التى تتميز بالبطل الايجابى الذى يدفع بشكل كلى لكى يحل تناقضا معيناً من تناقضات المجتمع .

وحين يبدأ لوكاتش فى تحليل الأشكال النوعية للرواية ، فإنه ينطلق من عبارة شيلنج « ليست الرواية موضوعية الا فى شكلها » ، ليحاول أن يجد التعيينات النوعية التى أخذها الشكل الروائى ، وأول هذه التعيينات هي أن الرواية تختلف عن الملمحة فى أنها لا تعرض لنا التركيب التكوينى والورائى للبطل ، أى دورة حياته كاملة كما تفعل الملمحة ، وإنما يمكن أن تنطلق من أى نقطة من نقاط تطور البطل ، وهذا يعنى أن الرواية تبدأ من لب الموضوع مباشرة ، دون أن تدخل بأى جانب من جوانبه .

ويعود لوكاتش ويؤكد أن تناقضات المجتمع الرأسمالى هي الافتراضات الأولية التى تشكل العالم الورائى ، فالمعرفة المجردة تتحول من خلال أدوات الكاتب الى صور تشخيصية ، بحيث تجسد لنا أقصى تطابق ممكن بين الواقع فى الفن والواقع فى الحياة عن طريق الانعكاس الجمالى ، والفنان فى الكتابة لا يحركه الوعى بالعلاقة بين الفن الرفيع ، وإنما وجوده فى المجتمع هو أساس هذا الوعى الجدلى ، ولذلك يلجأ الفن الى تشخيص العمل . « فبمقدار ما يعمل الانسان يعبر ، بواسطة كينولته الاجتماعية ، عن ماهيته الفعلية ، والمضمون الفعلى لوعيه ، سواء عرف ذلك أو لم يعرف » (٤٢) .

أى أن الفنان الذى يسعى لتجسيد عملية العمل الذى يراها فى المجتمع ، يعبر عن القوى الاجتماعية ، سواء كان واعيا بهذه القيم أم لا ، ويشير لوكاتش فى هذا الصدد الى رسالة لانجلز التى يبين فيها أنه استفاد من كتابات لانجلز على صعيد التفاصيل الاقتصادية ، أكثر مما اكتسبه من

كتب المتخصصين عن تلك الحقبة ، لأن تصوير بلزك لعملية العمل قد أوضح في التحليل النهائي لها القوى الاجتماعية وصراعاتها (٤٣) .

والواقع أن تمييز لوكاتش للرواية يعتمد على ابتعادها عن المجرد وتلجأ الى تجسيد عملية العمل ، مما يعطى للفن طابعا معرفيا كما أشرنا من قبل ، ولذلك يمكن القول أن نظرية لوكاتش في الرواية هي بمثابة تطبيق لرؤاه الجمالية في علم الجمال الأدبي .

ولذلك فهو يوضح لنا أن الرواية هي مصدر رئيسي من مصادر معرفتنا بكلية المجتمع وتناقضاته ، والمشكلة التي كان يواجهها الروائيون هي العثور على الأنماط المناسبة التي تصور لنا كلية المجتمع وتعكس أيضا صيرورته المتغيرة من خلال المواقف النمطية .

ويصل لوكاتش بهذا الى أنه ينبغي على الرواية أن تتجه الى تصوير كلية المواضيع ، أى ليس علاقة البشر فيما بينهم فحسب ، بل كذلك الأشياء والمؤسسات أيضا ، التي تتوسط علاقات البشر ببعضهم بعضا وبالطبيعة ، ومطلب الكلية يعنى أن اختيار تلك المواضيع لا ينبغي أن يكون اعتباريا تعسفيا ، وإنما ينبغي أن نستوعب الموضوع الذى يتحدث عنه بشكل موسوعى اذ ان هذه المواضيع لا تكتسب دلالتها الا بقدر ما تتوسط العلاقات الاجتماعية والانسانية الأساسية ، أى تعبر عن النمط فيها ، وبعبارة أوضح ، يجب أن ننظر الى هذه المواضيع الكلية بوصفها اناء كبيرا نطلق عليه العمل الروائى ، ولا تعنى كليتها أن تجمعها معا فى هذا الاناء الواحد ، وإنما تعنى أنها تولد من تمثيل مصائر انسانية ، تعبر من خلال العمل عن التعيينات النموذجية لمشكلة من المشكلات الاجتماعية .

ويصل لوكاتش بذلك الى طبيعة الفرق الجوهرى بين الملحة والرواية ، ليس على أساس علاقة الفرد بالجماعة (٤٤) ، كما توصل هيجل ، وإنما على أساس التناقض بين الانتاج الاجتماعى والتملك الخاص ولذلك فلوكاتش يحلل الأسس الاجتماعية لهذين الشكلين من أجل معرفة ماهيتهما ، والسمة المشتركة بينهما هي التصوير الحكائى لعمل ما ، اذ ان تصوير عمل من الأعمال هو وحده الذى يستطيع أن يعبر تعبيرا حسيا عن ماهية الانسان المحتجة ، فكينونة البشر الفعلية لا يمكن أن تصور الا فى العمل والعمل .

(٤٣) انظر لوكاتش : فريدريك انجلز منظرا للأدب وناقدا أدبيا ، ترجمة جورج طرايشى مجلة دراسات عربية ، يولية بيروت ١٩٨١ ، ص ١٤١ .
(٤٤) لوكاتش : الرواية ملحة بورجوازية ، الترجمة العربية ، ص ١٦ .

وتاريخ الرواية عند لوكاتش هو تاريخ بطولي ، لأنه يعكس الصراع ضد الشروط غير المواتية ، التي تفرضها الحياة البورجوازية على التصوير الشعري ، ومهمة الروائي لديه هي أن يكون مؤرخ الحياة الخاصة ، لأن هناك وحدة بين الحياة الخاصة والعامة ، ويقودنا لوكاتش الى قضية أساسية لديه وهي « التحقيب » periodication . ويقصد بها أن عالم الجمال لا يستطيع أن يدرس نوعا من الأنواع الأدبية الا من خلال منظور منهجي وتاريخي ، وقد وضع لوكاتش مخططا تمهيدا للحقب التي مرت بها الرواية بشكل عام ، خلال تاريخها ، في مقابل الأنماط الثلاثة التي سبق أن شرحناها في معرض حديثنا عن نظرية الرواية .

والحقة الأولى للرواية هي مرحلة الرواية في طور ولادتها ، وتعكس هذه المرحلة المجتمع البورجوازي الصاعد ، وفيه ناضل كبار روائي هذه المرحلة مثل سرفانتس ، ضد الاستعباد الذي عاناه الانسان في القرون الوسطى . والخاصية الأسلوبية الأساسية لهذه المرحلة تتمثل في النزعة الواقعية والسعي وراء الغرابة ، حيث نجد واقعية التفاصيل ، مع تسرب عناصر عامية وشعبية مورثة من العصر الوسيط الى أبنية الشكل والمضمون ولكن حبكة العمل وطبائع الشخصيات تتجاوز الواقعية التقليدية من خلال شكل يتميز بجرأة وعظمة ، وترتفع الى مستوى الغرابة مع حفاظها على حقيقتها الاجتماعية الداخلية . وقد تركت هذه المرحلة أثرا ملموسا في أسلوب المرحلة التالية ولا سيما في أدب سوفيت وفولتير .

والحقة الثانية من تاريخ الرواية فيطلق عليها لوكاتش اسم « رواية اقتحام الواقع اليومي » ، وتعكس هذه المرحلة ، التراكم البدائي للبورجوازية ، وقد انعكس هذا في الأسلوب حيث نجد أن نمط الكتابة الذي يعتمد على الغرابة انكمش وتقلص ، وبدأ الكتاب يركزون على عامل التقدم في التاريخ ، ويعكس أدب هذه المرحلة نضال البورجوازية من أجل فرض أشكالها الحياتية الخاصة على الأدب ، في مواجهة التقاليد الاقطاعية التي كانت تسعى الى تبرير العواطف الذاتية ، ولكن هذه الجوانب الذاتية ، في هذه الفترة يمكن أن يتحول الى ميل ، يؤدي الى انحطاط نسبي وانحلال ذاتي للشكل الروائي (٤٥) .

أما الحقة الثالثة فيطلق عليها لوكاتش شعر الملكوت الحيواني الروحي ، وانعكس في أدب هذه المرحلة تناقضات المجتمع البورجوازي ، لكن قبل أن تدخل البروليتاريا الى مسرح الأحداث السياسية كقوة مستقلة بذاتها .

واحد تيارات هذه الحقبة الأخيرة هي « الرومانسية » التي تناضل ضد الرأسمالية بنفس الأشكال الروائية القديمة ، فتضع نفسها دون أن تدري على أرض الرأسمالية ، ولذلك فهي تمثل الكفاح المثالي الذي تحركه أيديولوجيا ذاتية . والأعمال الرومانسية في هذه الحقبة تسطح لنا تناقضات المجتمع دون أن تعمق رؤيتها للواقع الاجتماعي » (٤٦) .

أما الحقبة الرابعة فيضعها لوكاتش تحت عنوان « المدرسة الطبيعية وانحلال الشكل الروائي » ، وهي تعكس لنا مرحلة الاوفول الايديولوجي للبورجوازية ، ويعتقد لوكاتش ان دخول الطبقة العاملة الى ميدان المسرح قد غير شكل الصراع الاجتماعي ، وقد أدى هذا الى كشف الجوانب الايديولوجية لكثير من الأعمال الروائية ، وبدأ الطابع النمطي في الرواية يظهر في كثير من الأعمال مناقضا للنظرة المتوسطة التي ي طرحها الاتجاه الطبيعي في معرض تحليله للواقع الاجتماعي كما يتمثل هذا عند « زولا » .

والواقع أن الفرق بين الأنماط الثلاثة التي طرحها لوكاتش في عمله الأول وبين نظريته للأحقاب التاريخية التي مرت بها الرواية يمكن أن يتلشى ، لان علاقة الفرد بالعالم التي حدد على أساسها نظريته في أنماط البطل ، تتحدد على أساس الواقع الاجتماعي الذي على أساسه حدد لنا لوكاتش الحقب التاريخية لأشكال الرواية ، مقترنة بالحقب التاريخية التي مرت بها البورجوازية في تاريخها .

وعلى ذلك فان عمل لوكاتش نظرية الرواية هو بمثابة تطبيق هيجل على نظرية الرواية بينما عمله الثاني « الرواية ملحمة بورجوازية » تطبيق للمادية التاريخية ورؤية ماركسي على نظرية الرواية أيضا .

ولذلك يمكن أن نقول أننا لا نستطيع أن نجد لديه تنظيرا كاملا للرواية بالمعنى الجمالي لهذه الكلمة ، لأنه يقدم لنا تحليلا هيجليا وفلسفيا في نظرية الرواية وتحليلا تاريخيا في عمله الثاني ، ولا نلتقي عنده بدراسة عميقة لجماليات الرواية بشكل مستقل وإنما هو يبحث الجوانب الاجتماعية للرواية ولذلك فان جولدمان كان موفقا حين انطلق من هذه المبادئ ليؤسس عليها رؤاه السوسيولوجية ويبحث أبعاد الصراع الاجتماعي في الرواية .

٣ - الرواية التاريخية :

يكاد يكون كتاب « الرواية التاريخية » هو اسهام لوكاتش الرئيسى فى ميدان نظرية الأدب بشكل عام ، رغم عدم احتفاء النقاد به ، لأن هذا الكتاب يعكس رؤية لوكاتش الموسوعية فى ميدان علم الجمال الأدبى ، بشكل عام ، وعلى الرغم من أن العنوان يبدو وكأنه يكتفى بتناول الرواية التاريخية ، إلا أنه يتجاوز الحديث على نوع أدبى محدد ، ويتحدث عن الأشكال والأنواع الأدبية بشكل عام ، فنلتقى فيه بدراسات عميقة للملحمة والدراما المسرحية والرواية من خلال رؤيته الجدلية التى تعتمد على مقولتى الكلية والتاريخية والأمثلة الكثيرة التى يوردها لوكاتش ، فى كتابه هنا ، هى عبارة عن تطبيقات وتأكيدات للأراء التى يطرحها .

والواقع أن هذا الكتاب يظهر فيه أثر هيجل الواضح ، بحيث لا يدع مجالاً للشك فى تفسير رؤية لوكاتش بأنها تنتمى للجدل الهيجلى أكثر من انتمائها للرؤية الماركسية للفن ، ويتضح هذا فى النصوص الكثيرة التى يقتبسها من هيجل ، ومن قيامه بدور المحلل لأفكار هيجل من خلال الأمثلة التطبيقية الكثيرة التى يزخر بها الأدب منذ القرن الثامن عشر حتى القرن الحالى .

وقد أوضح لوكاتش فى المقدمة التى كتبها للطبعة الانجليزية ان ما دار فى ذهنه هو « تقديم دراسة نظرية للتفاعل بين الروح التاريخية والأنواع الأدبية الكبيرة التى تصور كلية التاريخ » (٤٧) .

وبمعنى هذا بلغة الجدل أن نرى بوضوح ماهية الأساس الاجتماعى والأيدىولوجى الذى كانت الأنواع الأدبية قادرة على الظهور به ، من خلال التاريخ ، لأنه « يساعد فى تفسير الامكانيات المحسوسة المتاحة للناس ليستوعبوا وجودهم بوصفه شيئاً مكيافاً تاريخياً ، وليروا فى الناس شيئاً يؤثر بعمق فى حياتهم اليومية ويعنيهم على نحو مباشر » (٤٨) .

وبذلك فإن النظرة التاريخية للواقع تستوعب كلية هذا الواقع بحيث لا يكون التاريخ مجرد ماضٍ ، وإنما تعبيراً عن الصيرورة التى يؤول إليها الواقع ، ويصبح فهم التاريخ شرطاً ضرورياً لاستيعاب الحاضر ، ولذلك فإن هذا الكتاب يركز لنا ، بشكل مكثف ، رؤية لوكاتش الجمالية ، لأننا لا نلتقى بالاستيقظ منعزلاً عن الاجتماعى وإنما متحداً فيه كما أوضحنا فى مفهوم الجميل عند لوكاتش . ولذلك فإن لوكاتش حين يبدأ

(٤٧) لوكاتش : الرواية التاريخية ص ٨ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

في دراسة التاريخ وأثره على الأنواع الأدبية ، يرتبط بين تطور الأنواع الأدبية وطبيعة فهمها للواقع وبين التطور الاجتماعي الذي لحق بالواقع الأوروبي منذ الثورة الفرنسية وعصر التنوير ، حيث بدأ يتزايد الاهتمام كتعبير عن التقدم ، الذي أخذ صورته العميقة في فلسفة هيغل .

ولهذا فهو حين يحلل أعمال « والتر سكوت » على سبيل المثال ، يرى أنها الاستمرار المباشر لرواية القرن الثامن عشر الواقعية الاجتماعية ، وأنها تجسد الأفكار العميقة لعصر التنوير وفلسفة هيغل رغم أن سكوت لم يطلع على هذه الأعمال ، لكن لو كاتش حين يدرس الأعمال الروائية فإنه يدرسها أيضا من منظور تاريخ الأفكار الذي صاحب تطور المجتمع الإنساني .

وهذا يعكس لنا الوحدة الفكرية العميقة التي يراها لو كاتش لجملة الانتاج الإنساني ، فهو لا يفصل بين الفن والتاريخ والفلسفة ، وإنما يرى أنها تعبير عن التطور الاجتماعي وانعكاس للبنية المادية للمجتمع . ولذلك فهو لا يهتم في الرواية التاريخية بإعادة سردها للأحداث التاريخية الكبيرة ، وإنما يهتم « بدورها في الايقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث ، لأنه يعتقد أن المهم هو أن تعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم الى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي » (٤٩) . إذ أنه يؤمن بوحدة الحاضر والماضى والمستقبل . ولهذا فإن أهمية الرواية تفوق أهمية الملحة لأنها تصور لنا عالما اجتماعيا يعكس لنا الانقسامات الطبقية ، والدور التمثيلي للفرد التاريخي العالَم الذي يكتف السّمات الأهم لمجتمع ما .

ويمكن أن نحدد الأساس الفكري الذي ينطلق عنه لو كاتش ، في تحليله للرواية التاريخية ، من خلال نص لهيجل يورده لو كاتش في كتابه وهو :

« ان التاريخي لا يكون تاريخيا إلا عندما نستطيع اعتبار الحاضر بصورة عامة نتيجة لتلك الأحداث التي للمؤلف في سلسلتها الشخص أو الأفعال المطروحة حلقة جوهرية لان الفن لا يوجد من أجل مجموعة صغيرة مغلقة من القلة المتمتعة بامتياز الثقافة ، بل من أجل الأمة بأكملها ، وما يصح ، على أية حال ، بالنسبة للعمل الفني بصورة عامة ، ينطبق أيضا على الجانب الخارجى من الواقع التاريخي المطروح ، كما يجب

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٤٦ .

أن يوضح لنا وإن يكون سهل المنال بلا معرفة واسعة ، بحيث نستطيع نحن ، المنتمين الى عصرنا نحن وأمتنا ، أن نشعر بالانسجام فيه ، ألا يكون مضطرا الى التوقف أمامنا كما لو كان أمام عالم غريب غامض « (٥٠) » .

ولذلك فإن لوكاتش في معرض تحليله للأنواع الأدبية التي تستخدم المادة التاريخية كمصدر أساسي لتشكيل مادتها ، يتفق مع هيجل بصدده رأيه في الصدق التاريخي ، الذي يعنى فى رأى كل منهما ، أن يكون الفنان أميناً فى عرض الواقع التاريخي بما يتفق مع المتطلبات والحاجات الأساسية للواقع المعاصر ، ولا يعنى الصدق هنا التزام الفنان بشكل حرفي بكل الأحداث التاريخية التي وردت بشكل تفصيلي ، وإنما يختار منها ما يعبر عن الدوافع الانسانية ويلمس جوهر الواقع ، ولذلك تنشأ مفارقة تاريخية تقوم أساساً على تعارض الأسلوب القديم الذي يرتبط بالحداثة التاريخية والأساليب المعاصر ، فلا يمكن أن نكتب عن العصر اليوناني كما كان يكتب هوميروس أو هيزيود ، وإنما نكتب عنه بلغتنا المعاصرة ، ولذلك فإن هيجل وجوته يقولان ان الأحداث التاريخية الكبيرة لا تعيش فى الأدب والفن الا من خلال المفارقة التاريخية الضرورية فى الفن ، ويمكن الإشارة بهذا البصدد الى استفادة جولدمان من هذه النقطة بالذات فى التوصل الى مفهومه من التماثل البنوي ، لأنه يعتمد فى فكرته عن التماثل على المفارقة بين النص الأدبي والواقع ، التي تحوى فى داخلها اختلافاً فى المظهر يعكس تماثلاً فى الجوهر الكلي بين الفن والواقع ، وهذا يعنى أن جولدمان استخدم هذه الفكرة ، ووظفها فى رؤيته السوسولوجية للأدب .

والواقع أن أفكار هيجل ترسم لنا ، على نحو تخطيطي ، الحدود الجمالية لمادة الموضوع التاريخية فهو يستطرد مثلاً ليقابل المفارقة التاريخية الضرورية فى القصائد الهوميروسية والتراجيدين اليونانيين بالمعالجة الفروسية التي ترتبط بالاقطاع فى القرون الوسطى ، وتأخذ إعادة صياغة الملاحم اليونانية مثلاً فى العصور الحديثة شكلاً مختلفاً عندما تترجم أو تنقل مواقف وأفكار تطور لاحق فى الوعي الدينى والأخلاقي الى عصر أو أمة تناقض نظرتها كلياً بهذه الأفكار الحديثة ، اذ ينشأ التحديث عن الضرورة الجمالية والتاريخية ، حينما كانت هذه العلاقة الجية بين الماضي والحاضر غائبة أو مخلوقة على نحو قسرى .

أي أننا اذا أردنا أن ننقل موضوعاً تاريخياً الى عصرنا ، فعلينا أن نترجم الموضوع المفترض الى أخلاق العصر الذى نعيش فيه ، بالإضافة الى .

لفتة ، « ولذلك فإن أهمية بلزأك وسكوت تأتي من أنهما خلقا رواية حقيقية تنير الحاضر ، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات ، ولذلك فإن الجمال لدهما ليس مبدءاً شكلياً وإنما مبدءاً يربط الجمال بالحياة » (٥١) .

ولذلك يمكن توسيع مفهوم الرواية التاريخية بحيث يتحول الى صورة تاريخية للحاضر ، وبالطبع فإن توسيع هذا المفهوم لا يخضع لأسباب جمالية ، وإنما يرجع الى أسباب اجتماعية وتاريخية ، وبهذا يمكن أن نفهم أعمال تولستوى على أنها تصور لنا التاريخ الفنى للمجتمع البورجوازي المعاصر ، بحيث يمكن أن نعتبر رواية الحرب والسلام لتولستوى هي الملحمة العصرية للحياة الشعبية فى الفترة التاريخية التى يتعرض لها تولستوى وقد كشف من خلال هذا عن التناقض بين القوى التى تتصارع من خلال التاريخ ، فيكشف أيضاً عن الأسس الاجتماعية لهذا الصراع أيضاً مما يصور لنا كلية المجتمع بشكل شمولي .

والسؤال الرئيسى الذى يخلص اليه لوكاتش هو اننا اذا افترضنا وجود الأساس التاريخي والاجتماعي للمذهب التاريخي فى الفن ، فلماذا أنتج لنا الرواية التاريخية وليس المسرحية التاريخية ؟ والواقع أن هذا السؤال وثيق الصلة برؤية لوكاتش بشكل عام للرواية : وكيف أنها تجسد التناقضات فى المجتمع المعاصر ، بينما المسرحية قد تطورت وتكيفت وفقاً للتغيرات التى شملت المجتمع نتيجة لتطور القوى الاجتماعية فيه . ولفهم هذا التطور ، علينا أن نحدد الفرق بين علاقة المسرحية وعلاقة الرواية بالتاريخ ، فالمسرحية الكلاسيكية نشأت عن عالم الملحمة ، والنمو التاريخي للصراع الاجتماعي فى الحياة ينتج التراجيديا بوصفها النوع الأدبي الذى يصور لنا هذا الصراع .

ان المسرحية والرواية تعرضان العالم الموضوعى أى الخارجى ، وهما تعرضان حياة الانسان الداخلية فقط بقدر ما تكشف مشاعره وأفكاره عن نفسه فى مآثر وأحداث ، فى تفاعل مرئى مع الواقع الخارجى ، وهذا هو الخط الفاصل بين الرواية والمسرحية من جهة والقصيدة الغنائية من جهة أخرى ، لأن القصيدة لا تعرض لنا الأحداث بشكل كلى كما تفعل المسرحية وإنما تنقل لنا الفعّال وأحاساس جزئى فى لحظة معينة .

ولذلك فإن لوكاتش يعود مرة أخرى الى هيجل لكى يفرق بين المسرحية والرواية على أساس التاريخ من خلال شرح الكلية فى كل منهما ، فالمسرحية لا تستطيع أن تعبر بشكل كلى عن الحياة ، لأنها مهما كانت بالغة الشمول

لا تستطيع أن تهتبط إلا بعدد محدود جدا من الناس والمصائر الإنسانية لاثارة الشعور بكلية الحياة ، بينما الرواية فإنها تتمكن من طرح الحياة الداخلية للإنسان ، وتفاعلها الحي مع الأشياء التي تؤلف بيئته الاجتماعية والتاريخية .

فكلية الأهداف التي تركز عليها هيكل في رؤيته الجمالية تساعدها في توضيح الفروق بين المسرحية التاريخية والرواية التاريخية من خلال الكشف عن الامكانيات الحقيقية لكل منهما ، فكلية الحركة في المسرحية تقابل كلية الأهداف في الرواية ، ويمكن أن نوضح هذا من خلال مثال مسرحية شكسبير (الملك لير) حيث يخلق أعظم مأساة وأكثرها اثارة ، تتعلق بانتهاء العائلة بوصفها المجتمع الإنساني المعروف لدى الأدب العالمي . بينما نجد في رواية توماس مان (آل بودينبروكس) تصويره لكثير من الصور العائلية التي تكشف لنا الصراع وامكانياته الهائلة .

ولذلك فان تفضيل لوكاتش للرواية يرجع الى أن قوانين الشكل لديها هي نفسها قوانين حركة الحياة ، وبالتالي تكون الروايات هي صور فنية للواقع ، « لأن القوانين الشكلية للرواية تنشأ من مادة الحياة الفعلية ، حيث يكون الشكل هو الانعكاس الفني لهذه المادة ، الأقصى شمولية والأكثر تعميما » (٥٢) .

ولذلك فان المسرحية لم تتطور كما تطورت الرواية من الملحمة القديمة حتى وصلت الى الرواية البورجوازية الحديثة ، بينما المسرحية حتى في الاتجاهات الأكثر لامعقولية تحافظ على كثير من وحدات المسرح القديم ، مما يجعل المسرحية لا تستطيع أن تعبر عن كلية الحياة وتعدها بالقدرة الذي تستطيعه الرواية وعلى هذا فان ارتباط الرواية بمتغيرات الواقع الاجتماعي تكون أوضح ، لان هذه المتغيرات نفسها تنعكس في شكل الرواية ، واذا كانت الرواية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر لا تستطيع أن تطرح البطل الايجابي ، وانما تكتفي بالبطل السلبي لتصوير المجتمع ، فان المسرحية تستطيع استخدام البطل الايجابي دون أن يؤثر هذا بشكل فعال في بنائها الشكلي كما هو الحال في الرواية .

والواقع يبقى من نافلة القول أن نكرر أن لوكاتش يدين بفكرته هذه الى هيكل ، لان هيكل قد لفت الانتباه الى الطابع التشكيلي لأبطال الدراما ، وهذا جزء من فلسفته التاريخية في الفن ، فهو يرى في كتابه الرئيسي عن علم الجمال ان فنون المساهي الرئيسية مثل الفن التشكيلي

والتراجيديا تقف على النقيض من الرسم والرواية باعتبارهما فنون العصور الحديثة .

ويمكن أن ندرك القيمة الجمالية لهذا التقسيم الجمالى ، فى أن الرسم والرواية تتغير أشكالهما تبعا للتغيرات الاجتماعية التى تحدث فى الواقع ، وهذا يجعلنا نرجع لموضوعنا الرئيسى فالتاريخ فى الرواية يضحى مجرد بناء شكلى يعكس أبعاد الواقع ، وبالتالي لا يمكن الحديث عن رواية تاريخية ورواية غير تاريخية ، وإنما يمكن الحديث عن أشكال الرواية بحيث يبدو التاريخ أحد العناصر المكونة لهذا الشكل .

ولذلك فإن لوكاتش يقول فى الرواية التاريخية تعبيرا عن هذه الفكرة :

« ان هذه الرواية التاريخية لا تختلف عن الرواية بصورة عامة حتى فيما يتعلق بهذه الاحتمالات والوسائل ، وهى لا تؤلف أى نوع أو شبه نوع خاص بها ، ومشكلتها الخاصة هى تصوير العظمة الإنسانية فى تاريخ الماضى ، يجب حلها ضمن الظروف العامة للرواية . ثم ان هذه - كما برهنت لنا ممارسة المؤلفين الكلاسيكيين - توفر كل ما هو ضرورى لانجاز هذه المهمة الناجحة . وذلك ان شكل الرواية لا يستبعد بأى حال من الأحوال امكان تصوير أشخاص مهمين فى مواقف مهمة . وهو يستطيع فى ظروف معينة أن ينجح بدون هذه ، الا أنه يأخذ فى الحسبان أيضا تصويرها . فالمسألة ليست الا مسألة خلق حبكة تصبح فيها هذه المواقف المهمة ضرورية ، أى أجزاء عضوية من اجمالى حدث أوسع وأغنى كثيرا ، وحبكة مبتدعة على نحو يدفعها منطقها الداخلى هى نحو هذه المواقف ، لأن الأخيرة توفر انجازها الفعلى . واطافة الى هذا ، يجب أن تكون الشخصية « التاريخية - العالمية » مصوغة بشكل تظهر به فى أوضاع ضرورتها الداخلية هذه ، وفى هذه الأوضاع فقط ، ونحن نلخص هنا عبارات مختلفة ومن زاوية مختلفة ما سبق أن ناقشناه من قبل أن الفرد التاريخى - العالمى فى الرواية التاريخية يجب أن يكون شخصية ثانوية (٥٣) .

وهذا يعنى أن المشاكل الشكلية للرواية تنشأ من حقيقة مفادها أن أى انعكاس للواقع الموضوعى فى الفن هو نسبى بالضرورة ، ولذلك

(٥٣) لوكاتش ، الرواية التاريخية ص ١٧٦ من الترجمة العربية .

تقع على الرواية مهمة التعبير عن الحياة بكاملها وتعبقها وتشابك تطوراتها، وهذا يدعونا الى أن نفهم مشكلة كلية للأشياء التي تسعى الرواية الى توضيحها ، فهذا الكل لا يعنى مجرد الأشياء الجامدة التي تتكشف حياة الناس الاجتماعية من خلالها ، بل كذلك مختلف العادات والمؤسسات الاجتماعية والتقاليد والأعراف ، التي تميز فترة معينة من المجتمع الانساني والاتجاه الذي يأخذه ، لأن المجتمع هو الموضوع الرئيسى للرواية ، أى حياة الناس الاجتماعية فى تفاعلها الأبدى مع الطبيعة المحيطة التي تؤلف أساس النشاط الاجتماعى ، وتتوسط العلاقات بين الأفراد فى الحياة الاجتماعية .

ويعتقد لوكاتش أن هذه العناصر كلها لا يمكن أن تصور فى الدراما الا بشكل مختصر وضمنى للغاية ، والا بقدر ما توفر نقاط اختلاف لتصرفات الناس الاجتماعية والأخلاقية ، ولهذا فان عالم الرواية ليس مجرد نقطة اختلاف كما هو الحال فى المسرحية ، انما هو عالم معقد ومتشابك يشمل جميع تفاصيل السلوك والتصرف الانسانى فى المجتمع .

والرواية من جهة أخرى لا تعطينا تلخيصا للاتجاهات العامة فى السلوك والحياة ، وإنما تبين لنا الطريقة التي ينشأ بها الاتجاه ويموت تدرجياً ، مثلاً نستطيع أن نجد فى بعض الأعمال الروائية لدى بلزاك مثلاً تطور طبقة الاقطاع ونموها وانهارها . ولكن هذا لا يعنى أن نفهم الأعمال الروائية على أنها انعكاس ميكانيكى للواقع كما فهمت المدرسة الطبيعية الذى زولا مثلاً ، الذى قرئ أن الرواية تستطيع أن تعكس بسهولة هذا الواقع ما أن يطرح نفسه فوراً وبشكل تجريبي ، بينما الامر يستلزم مسافة زمنية وشعورية تتيح للكاتب استيعاب وتمثل هذا الواقع الذى يريد التعبير عنه ، ولأن الانعكاس فى الفن نسبى وليس مطلق كما ترى المدرسة الطبيعية .

ويستفيد لوكاتش فى تحليله السابق من ماركس حول تحديد علاقة الفرد المتغيرة مع الطبقة فى ظل الرأسمالية ، فلقد أكد ماركس « أنه فى مجرى التطور التاريخي ، ولأن العلاقات الاجتماعية تظهر لنا ضمن نطاق تقسيم العمل ، فإنها تصير بصورة حتمية مستقلة » ويظهر هناك فرق فى حياة كل فرد بين ما هو غير شخصي ، لأن هذا يرتبط بظروف عمله ، ووضعه داخل القبيلة أو الطبقة ، وفى الواقع البوزجوازي يكون الفرد على مستوى الخيال أكثر خرية من يضح نفسه فى ظروف الحياة ، لأن الأفراد يكونون فى الواقع أكثر عبودية ، لأنهم أكثر وقوعاً ضمن الهيمنة المادية » (٥٤) .

(٥٤) اقتبسه لوكاتش عن ماركس ، فى كتابه الرواية التاريخية ، ص ١٦٨ .

وقد استفاد لوكاتش من هذا التحليل في تحديد وضع الكاتب في المجتمع ، وكونه لا يستطيع بسهولة ادراك مجمل التغيير الاجتماعي الذي يؤول اليه المجتمع ، ويرجع هذا الى طبيعة علاقته بالطبقة التي ينتمى اليها ومدى وعيه بهذه العلاقة وحدودها .

وهكذا فاننا نلتقي في كتابة الرواية التاريخية برؤية لوكاتش في علم الجمال الأدبي بشكل متكامل ابتداء من مقولاته الجمالية الرئيسية وانتهاء بمفهومه عن الواقعية كمنهج جمالي متميز ، ولعل هذا الكتاب يوضح أيضا ما توصلنا اليه بصدد أهمية لوكاتش بشكل عام بالنسبة للنقد الأدبي في كونه لا يطرح خطوات اجرائية وانما تعميق نظري لمفاهيمه الجمالية من خلال الأمثلة الكثيرة التي يوردها ، ويستند في تحليلها الى علم الجمال الهيجلي بشكل خاص كما أوضحنا هذا .

الفصل الرابع

لوكاتش .. والفكر الجمالي المعاصر

- تمهيد ..
- لوكاتش والفكر الجمالي المعاصر ..
- لوكاتش وهربرت ماركيوز ..
- لوكاتش ولوسيان جولد مان *

تمهيد :

لا يمكن اختصار جماليات القرن العشرين وتصنيفها في عدة اتجاهات واضحة ، لأن تعدد وجهات النظر وتعقدها يجعل من الصعب أن نحدد قائمة واضحة بعلم الجمال في القرن العشرين ، وهذا مرتبط بتحليل الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التي تندرج تحتها هذه الرؤى الجمالية .

لكن يمكن أن نحدد اتجاهين رئيسيين في علم الجمال المعاصر ، الاتجاه الأول يميل نحو دراسة جماليات الشكل الفني باعتباره العنصر الرئيسي في العمل الفني ، ويطلق على هذا الاتجاه « الجمالية العلمية » ، لأنه يحاول البحث في تقنيات الشكل والتكنيك والأسلوب ، والأدوات الوسيطة في الفن ، مثل اللغة ، ويمكن تمييز داخل كل اهتمام بعنصر من العناصر السابقة اتجاهها متميزا ، مثل « السيميوطيقا » ، التي تحلل الظاهرة الفنية باعتبارها نظاما للعلاقات ، يعبر عن الأفكار ، ومن مؤسسيه « بيري » و « دي سوسير » .

وهذه الاتجاهات اللغوية تؤكد وجودها بعد تطور علم اللغة بشكل يتيح استحداث أدوات جديدة لباحث البنية اللغوية ، تمكنه من تحليل الظاهرة الجمالية في الأدب .

، أما الاتجاه الثاني فنجد أنه يتمثل في الميل نحو الذاتية في تفسير

مشكلات العمل الفني وعلم الجمال ، وهى التى تستلهم أعمال كانط وشيلنج وشوبنهاور فى تفسير العمل الفني .

والى جانب هذين الاتجاهين الأساسيين تتفرع اتجاهات كثيرة ، منها علم الاجتماع الجمالى ، الذى يرجع علم الجمال ، كعلم وضعى الى مختلف العلوم الانسانية ، ويمكنه من استخدام مناهجها ، دون أن يخضع خضوعا كاملا لأى منها ، ونلتقى فى هذا الاتجاه بالبنوية التى نريد أن تكون نموذجا محتملا للعلوم الانسانية ، من خلال دراستها لتكون البنية ، ويمكن أن نرجع بالبنوية الى أوجست كونت Auguste Comte ، والى تين Taine وجويو Goyau والى شارل لاف la lo ، حيث تتضح لنا العلاقة بين الفن والحضارة التى ينتمى اليها .

وتغالى بعض الاتجاهات المعاصرة الى الحد الذى تعتبر المبدع فى بعض أشكال الفن ، هو عالم الجمال الخاص به ، لأنه هو وحده الذى يستطيع أن يبدأ بأثره الفني ، اذ أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل كلى .

وبالطبع لا يمكن اغفال اتجاهات جمالية كثيرة ، مثل فينو مينولوجيا علم الجمال ، التى تهتم بالتجربة الجمالية وتفسرها وفق منهجها .
ووسط هذه الاتجاهات يأتى لوكاتش برؤيته الجمالية الذى تضيفه الموسوعات الحديثة ضمن الاتجاه الماركسى ، لأنه كتب كتابا بعنوان « مقدمات من أجل علم جمال ماركسى » ١٩٥٧ ، بينما يزخر منهجه الجمالى بروح هيكلية تتمثل لنا فى التطبيقات الكثيرة التى يوردها لتأكيد رؤاه .

والواقع أن هذا الفصل ضرورى لكى نبين اختلاف لوكاتش ليس مع الاتجاهات الأخرى فحسب ، وانما داخل الاتجاه الذى يمثلها أيضا ، واعتقده أن خصوصية لوكاتش الفكرية سوف تتضح لنا من خلال إبراز هذا الاختلاف ليتسنى لنا فى الفصل الأخير أن نقدم رؤية نقدية له من خلال المناخ الجمالى الذى ظهرت أفكاره من خلاله .

واذا أردنا أن نتناول أثر لوكاتش فى علم الجمال المعاصر ، فإن هذا يعنى البحث عن الذين أثر عليهم فى تكوين منهجهم الجمالى مثل جولدمان وأيضا الذين دفعهم لوكاتش الى نقد المفاهيم المعاصرة فى علم الجمال مثل ماركيز فى عمله الهام « البعد الجمالى » ، ولذلك فإن عرضنا سيتمثل فى توضيح الاختلافات بين لوكاتش ومعاصريه حول طبيعة الفن ووظيفته .
وسنعرض لرؤية ماركيز وجولدمان فى علم الجمال فى بعض أعمالهما .

١ - لوكاتش والفكر الجمالى المعاصر :

إذا كان لوكاتش يهتم بالنظرية الجمالية فى الفكر الماركسى ، فإننا نستطيع أن نميز اتجاهين جماليين داخل المعسكر الاشتراكي فى فهمهما لطبيعة الفن ، الاتجاه الأول ويمثله لوكاتش ، وينطلق فى فهمه للفن ، باعتباره صيغة من صيغ المعرفة ، ويعرف الفن ضمن هذا الاتجاه بأنه انعكاس موضوعى للواقع الاجتماعى ، بينما الاتجاه الثانى يعتبر الفن صيغة من صيغ العمل والفعل ، بمعنى أن الفن هو خاق وإبداع وليس محاكاة للطبيعة ، ويمثل هذا الاتجاه الثانى ، أرنست فيشر وبريخت وأراجون وروجيه جاردوى ووالتر بنيامين .

ويعتقد فيشر أن « الممارسة » (Traxis) لها الأولوية فى تفسير المادية الجدلية ، قبل الانعكاس ، فإذا كان لوكاتش يفصل ما بين الفن وبين السحر والأسطورة ، ويميز بين كل منهما طبقا لتطور المعرفة الانسانية ، فإن فيشر يرى أن الفن لا يزال يحتفظ بعناصر من السحر والأسطورة .

وإذا كان لوكاتش مرتبط فى رؤيته الجمالية بجذوره الفلسفية لدى أرسطو وهيكل ، بحيث نجد لديه صياغات مختلفة لنفس المفاهيم الأرسطية والهيكلية ، مثل التناسب كقيمة جمالية ، والكلية فى العمل الفنى ، فعلى العكس من ذلك نجد بريخت يعارض الاتجاهات التقليدية فى الفن التى تنطلق من أرسطو أو أفلاطون ، ولذلك فقد أطلق على كتاباته عن المسرح عنوانا يحمل هذا المعنى وهو « علم الجمال غير الأرسطى » ، أى أنه لا يعتمد مثل لوكاتش على التاريخ الجمالى لنظرية الفن .

لكن قبل أن نستطرد فى تحليل الاختلافات وتباين وجهات النظر داخل نقاد وعلماء جمال المعسكر الاشتراكي الذى ينتمى اليه لوكاتش ، فى فهمهم لطبيعة الفن ، علينا أن نوضح أن جهود هؤلاء المفكرين فى محاولة صياغة نظرية ماركسية للفن تأتى نتيجة أن ماركس لم يترك نظرية متكاملة فى علم الجمال ، وفى طبيعة الفن ، وليست كتاباته فى هذا المجال سوى بضعة آراء وإشارات لا يمكن أن تشكل كلا متماسكا ، ولذلك يحاول كل من فيشر وجاردوى وبريخت ولوكاتش أيضا أن يجعل من نفسه المعبر الصادق عن الرؤية الماركسية ، لهذا تمتلئ كتاباتهم الجمالية بحالات كثيرة الى نصوص ماركس وانجلز ، وهى مع كونها عابرة وليست دراسات مستفيضة الا أنها قليلة أيضا . ولذلك يمكن القول أن كل واحد منهم يقدم صياغة خاصة به وبشخصيته الاجتماعية وتراثه الثقافى ، وهذا الخلاف بين مؤسس النظرية وتباين وجهات النظر للتلاميذ والأتباع ، لا نجده لدى

الماركسية فحسب ، وانما نجده أيضا في الفلسفة الفينومينولوجية ، حيث أن هوسرل لم يترك نظرية متكاملة في الفن ، وجاء دور اتباع هذه الفلسفة في اكمال جهود رائد الفلسفة الفينومينولوجية ، وهى تظل وجهة نظر تختلف باختلاف فهم المنهج الرئيسى ذاته ، وبذلك يمكن رد الاختلاف بين كل من لوكاتش والفكر الجمالى الماركسى الى اختلاف المفكرين في فهم الجدل الماركسى .

ف « التوسير » مثلا يستخدم منهجا بنيويا في تحليل أعمال ماركس، بينما فيشر يطبق مقولات ماركس حول تطور عملية « العمل » (Labour) على الفن ، بينما نجد لوكاتش يبدأ من مفاهيم الجدل الهيجلى ليعبر من خلاله الى تطبيقات ماركس للمنهج بشكل ماذى على ظواهر المجتمع ولذلك لا يمكن أن نوضح هنا أيهما أقرب للصواب في تفسير رؤية الماركسية للفن ، لان العبرة هنا ليست بالصحة والخطأ وانما العبرة بتقديم رؤية متماسكة للفن . ولذلك يمكن رؤية هذا الخلاف الفكرى في صورة تثرى تحليل العمل الفنى ، لأن كلا منهم يستخدم نماذج مختلفة في التعبير على صحة أفكاره ودعواه .

ولذلك فحين يربط لوكاتش بين الفن والمعرفة ، فانه يطبق معايير المعرفة ذاتها على الفن ، فمثلا يصبح معيار الكلية ، وهو أداة المعرفة لفهم الكل الاجتماعى وتطوره يضحى لدى لوكاتش معيارا جماليا لدراسة الأعمال الفنية ، التى يطالبها لوكاتش بالشمولية فى تعبيرها عن الواقع الموضوعى، ولذلك يستبعد لوكاتش أدب الطبيعة الذى يتمثل فى كافكا وجويس ، لانه أدب جزئى ، وغير تاريخى ، ولا يعكس الصيرورة الاجتماعية ، وهذه كلها معايير معرفية ، نقلها لوكاتش الى مجال الفن .

بينما نجد أرنست فيشر فى كتابه (ضرورة الفن) وفقا لرؤيته لطبيعة الفن ، يقبل كافكا ، ويجعله مثل بريخت يحاول بناء الواقع عن طريق « التمثيل الحكائى » (Allegory) ، بل انه يرى كافكا يحاول الاحتجاج على الاستلاب الذى يقع فيه الانسان المعاصر ، والفرق بين كافكا وبريخت ، يكمن فى ادراك بريخت للمستقبل بوعى ، وهو ما كان يشير اليه لوكاتش بقصدية الكاتب التى تتحدد نتيجة وعيه بالواقع الاجتماعى وتطوره .

وهذا يعنى ان أعمال فنية واحدة لكاتب واحد يمكن قبولها أو رفضها اذا اختلفت طبيعة النظرة الى الفن ، رغم أن لوكاتش وفيشر يدعى كل منهما أنه ينطلق فى دعواه من الايديولوجية الماركسية .
وهذا يؤكد أن وجود معيار واحد يمكن الحكم به على الأعمال الفنية ،

لم تعد موجودة في علم الجمال المعاصر ، لأن أى معيار يمكن مناقشته والخلاف حول أسسه المعرفية والفلسفية •

والواقع أن النظرة الى طبيعة الفن ليست هي التي تحدد الخلاف بين لوكاتش ومعاصريه ، وانما الخلاف يمتد أيضا الى وظيفة الفن ، ومن ثم تنتج عن ذلك نتائج جمالية كثيرة في تحليل العمل الفني وشرح علاقة الفن بالمجتمع •

فلوكاتش يرى للفن وظيفة تعليمية ومعرفية ، بحيث يكاد المرء وهو يقرأ أعماله الجمالية والنقدية أن يرى أن وظيفة النقد الفني لديه هي دراسة مدى اتفاق العمل الفني أو اختلافه مع الأهداف المباشرة لصراع الطبقة العاملة ، ولا سيما أنه لا يتوقف الا عند الأعمال التي تؤكد هذا بشكل واضح • لكن اذا كان هذا هو موقفه ، فلماذا يرفض الواقعية الاشتراكية باعتبارها الاطار النظري للفن الواقعي ، بل هو يرى أن الواقعية الاشتراكية تعكس لنا أدب الجمود العقائدي في طرحها لقضايا الفن ، ويجعل رفضه لها جنبا الى جنب رفضه النزعة الشكلية في الفن عند كافكا •

والواقع أن هذه من القضايا المحيرة ، في رؤية لوكاتش للواقعية ، لانه رغم اهتمامه بالشكل الفني كضرورة من ضرورات العمل الفني ، الا أنه يتفق مع الماركسية في أسبقية المضمون على الشكل ، ويرى أن كل مضمون هو الذي يحدد شكله ، ورغم هذا فان بريخت في مقاله له بعنوان (ضد جورج لوكاتش) يتهم لوكاتش بالنزعة الشكلية ، بل ويسخر منه ويقول « ان لوكاتش يذكرني ببعض مشاهد من أحد أفلام شارلى شابلن ، عندما يأخذ في اعداد حقيبة سفره ، فتضيق عن جمع ملابسه ، مما يجعله يكادسها ويحشر الملابس حشرا ، ويغلقها كيفما اتفق ، ثم يتناول مقصا ، ويأخذ في قص الزوائد الخارجية من الحقيبة » (١) •

ويقصد بريخت بهذا أن لوكاتش يحاول أن يخلق اطارا شكليا للفن يستوعب الايديولوجية الماركسية ، دون أن يراعى متطلبات العصر الذي نعيشه ، ويتفق جارودي مع بريخت في نقده لوكاتش ، لكنه يضيف أن الفن يجب ألا يخضع لأي عقيدة سياسية ، وأن الفنان يشكل لنا العمل الفني وفق قيمه الخاصة ، وليس وفق ما نريده نحن ، فعلينا أن نراعى الطبيعة الخاصة للفن ، ولذلك فحين يحلل جارودي أعمال كافكا يرى أنها تشهد على العصر ، وتكشف لنا جوانب كثيرة من الواقع ، فاذا كانت أعمال

— Bertolt Brecht : Against George Lukács, from Aesthetics and Politics. trans. R. Taylor, Verso. ,1977, p. 80. (١)

كافكا لا تريد أن تقدم تفسيراً للعالم كما لا تريد أن تغيره ، إلا أنها تكتفي
بإفصاح عن قصوره وتدعونا إلى تخطيه وتجاوزه ، « وإذا أردنا أن نتابع
الحركة الجدلية الداخلية لأعمال كافكا ، سنجد أن الوعي بالغربة والتوتر
الناجم عنها يخلق تناقضاً بين الذات والموضوع ، بين الكينونة والضدية ،
وإذا أردنا أن نبحث عن مغزى له ، فإننا نتساءل هل هو مغزى ديني ،
أو مغزى متمرّد ؟ »

وتحظى هذا التناقض الشنائي بين التمرد والدين ، يتم
بخطه تتجه نحو التغلب على النزاع القائم بين التمرد والدين
وذلك بجعل الصراع في الإبداع الفني صراعاً موضوعياً لأنه
تجربة معاشة لمغزى العالم ولتواقصه في رأى الدين ، ولأنه
دعوة إلى تجاوزه كما ترى الثورة . ويتكشف التناقض الداخلي
على صعيد هذا العالم المشيد ، هو تناقض بين اللغة والأسطورة ،
يبث كل من وحدتهما وتعارضهما الحياة والحركة في الإبداع
الفني . إن مهمة كافكا النهائية هي بلوغ السمو الكامل
مما يفرض عليه رسالة مستحيلة بواسطة اللغة ، وهو يقول
في ذلك « أحاول دائماً أن أوصل شيئاً غير قابل للتوصيل
وأن أشرح دائماً ما يستعصى شرحه » (٢) .

وهكذا يبين لنا جاروديه أن أدب كافكا هجوم على الحدود المفروضة
في الحياة ، وقد استطاع جاروديه أن يطبق الجدل هنا في كشف الحركة
الداخلية للعمل ، أو البنية العامة ، حتى يستطيع تفسيره ، لكن ما يؤخذ
على جاروديه أنه لا يفسر الأعمال الفنية باعتبارها أعمالاً مكتفية بذاتها ،
وإنما يلجأ إلى رسائل كافكا وحياته اليومية ، ولوكاتش يرفض هذا لأنه
ينبغي تفسير العمل الفني من خلال بنيته الداخلية ، فالأساس في العملية
التقنية لدى لوكاتش هو العمل الفني ، أما وعى الكاتب فيأتي في مرحلة
تالية ، بل إنه يمكن أن نجد اختلافاً بين وعى الكاتب وعمله الفني بعد أن
يكتمل ، وقد سبق أن شرحنا هذه الفكرة ، فلا يمكن البحث عن دلالة لأجزاء
في العمل الفني من خارجه ، وإنما تنبع الدلالة من النظر إلى كلية العمل
الفني ، ووحدة الشاملة ، ولا يقتصر الخلاف بين لوكاتش وبريخت
وجاروديه حول هذه المفاهيم فحسب ، وإنما يمتد إلى فهمهم للواقعية ،
فجاروديه ومعه بريخت يعتبران « أن كل عمل فني أصيل يعبر عن شكل
للوجود الإنساني في العالم ، وهذا يعني أنه لا يوجد فن يمكن أن نطلق

(٢) روجيه جاروديه : واقعية بلا ضفاف - الترجمة العربية ص ١٤٥ - ١٤٦ .

عليه فنا غير واقعي ، لأنه لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل .
عنه « (٣) »

ويعيب بريخت وجاروديه على لوكاتش أنه يضع معايير للواقعية ، لأن الواقعية من وجهة نظرهم تعرف بالأعمال الفنية ، وليس قبلها ، فلا يمكن أن نحكم على قيمة أى ابداع فنى اعتمادا على مقاييس استخلصناها من الأعمال الفنية السابقة ، وفى امكاننا أن نستخلص معايير الواقعية العظيمة من ستندال وبلزاك ، لكننا اذا لم تنطبق هذه المعايير على أعمال كافكا ، وسان جون بيرس ؟ فعلينا – كما يقول جاروديه – أن نوسع ونمد تعريف الواقعية ، وأن نكتشف أبعادها الجديدة على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا ، مما يسمح لنا باضافة هذه الاسهامات الجديدة الى تراث الماضى . ويختلف جاروديه أيضا مع لوكاتش فى تفسيره للواقعية ، فالواقعية فى نظره لا تطالب العمل الفنى بأن يعكس الواقع فى شموله وكليته ، وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل ، فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف وليس من الفنان ، والواقعية « هى الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية » (٤) .

ومن الممكن من وجهة نظر جاروديه أيضا أن يكون العمل الخلاق عبارة عن شهادة جزئية للغاية ، بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم فى فترة معينة ، ومع ذلك من الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة .

ويرفض جاروديه فكرة المنظور التى يطرحها لوكاتش كعامل هام يتحكم فى رؤية الكاتب للعالم ، مثلما يرفض الانعكاس ، لأنه يعتقد أن ماركس قد حذرنا من كل مفهوم آلى وغير جدلى للعلاقة بين البناء التحتى و « البناء الفوقى » (Superstructure) ، وهذا يعنى أن العمل الفنى الخلاق الذى يتم فى ظروف التدهور التاريخى لطبقة معينة لا يكون بالضرورة عملا متدهورا .

والموضوع الأساسى لعلم الجمال الماركسى من وجهة نظر هذا الاتجاه هو دراسة علاقات العمل الابلاءعى بالواقع والحياة ، فالعمل الفنى لدى أرنست فيشر وجارودى يرتبط فى كل مرحلة بالعمل والأسطورة وهما يقصدان بالعمل هنا القدرات الحقيقية للانسان مثل التكنيك والمعرفة

(٣) روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف ، ص ٢٢٥ .

(٤) روجيه جارودى ، المصدر السابق ، ص ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

والمبادئ أما الأسطورة فتعنى لديهم التعبير الملموس والمجسد لادراكنا نواحي النقص ، وما هو مطلوب عمله فى كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التى لم نسيطر عليها بعد ، وتعنى الأسطورة لديهم (الوسيط) بين البناء التحتى والبناء الفوقى ، وهما يؤكداً بذلك دور الوجود الانسانى كعنصر أساسى فى تعريف الواقعية الفنية . واذا كان بريخت وفيشر ينتقدون مفهوم الواقعية عند لوكاتش ويوسمانه بالضيق ، فإن جاروديه قد وسع من مفهوم الواقعية حتى استوعب الفن التجريدى وأدب اللامعقول ، مما أدى الى فقدان الواقعية للأسس الجمالية التى تقوم عليها .

والواقع أن الخلاف بين لوكاتش والفكر الجمالى المعاصر لا يقف عند هذا الحد فحسب ، وإنما يمتد أيضا الى قضايا أخرى ، منها أن جاروديه يستنكر إقامة علاقة مباشرة بين المتطلبات السياسية والابداع الفنى ، فالفن يمكنه مساعدة الطبقة العاملة عن طريق مساعدة الانسان على ادراكه لنفسه ولقدراته ، بحيث يعطيه الوعى وهو ما يعينه على تغيير الطبيعة والمجتمع .

واذا كان لوكاتش يعتبر أن التزام الأديب بمبادئ التقدم والديمقراطية يمثل المحور الأساسى لموقفه الطبقي والواقعى ، فإن جاروديه يرد عليه بأنه « من السخف أن نستنتج مفهوم أى انسان للعالم من خلال وضعه الطبقي ، فلقد كان ماركس من حيث أصوله الطبقيّة من البورجوازية الصغيرة ، ومع ذلك فإن تصوره للعالم لا يمت بصلة الى مفهوم طبقته عن العالم » (٥) .

واذا كان لوكاتش يعترض على استخدام وسائل الابداع الجديدة التى استخدمها بريخت فى مسرحه الملحمى ، لأنه يرد كل أسلوب من الأساليب الى البناء الفكرى الذى يعبر عنه ، فإن بريخت يرد عليه ، بأن الفنان حر فى استخدام الأساليب الفنية ، بل وواجب عليه أن يتمثل الامكانيات الفنية الجديدة التى تتيحها هذه الأساليب فى تجربته ، والا أصبح عاجزا عن التعبير عن رؤيته للعالم من خلال العصر الذى يعيش فيه ، ولأن هذا يساعد الفنان فى تحرير فنه من عناصر التحلل التى تتسرب اليه .

والواقع أن الصراع بين لوكاتش وبريخت أخذ صورة خلاف شديد فى الثلاثينيات من هذا القرن ، وبريخت يتفق فى رؤاه مع والتر بنيامين (٦)

(٥) المصدر السابق ص ٢٢٩ .

(٦) والتر بنيامين (Walter Bennjamin) (١٨٩٢ - ١٩٤٠) ولد فى برلين ١٨٩٢ لعائلة يهودية ثرية ، اشترك فى الحركات الأدبية الثورية ، وكتب رسالته للدكتوراه عن « اصول تراجميديا الباروك الألمانية » ، عمل فى أعمال كثيرة ، فعمل ناقد ، وكاتب مقالات ومترجم فى برلين وفرانكفورت وقد أصبح صديقا حميما لبرتولد بريخت ، وحين استولى =

في مواجهة أفكار لوكاتش الجمالية ، فيحسن بنا أن نعرض لأهم أفكار بنيامين الجمالية ، لكي يتضح لنا الأصول الاستطبيقية لأفكار بريخت في خلافه مع لوكاتش .

فوالتر بنيامين يرى أن الفن ممارسة اجتماعية ، وهو سلعة أيضا يشترك في انتاجها ناشرون لتباع في السوق كي تحقق ربحا ، ولذلك فإن الوسائط التي تخلقها وسائل الاتصال الحديثة تؤثر في رؤية الفنان وفي تشكيل عمله الفني ، لكن قبل أن نستطرد في شرح هذه الفكرة علينا أن نوضح أن بريخت وبنيامين ، يريدان تحديد موضع العمل الفني داخل عمليات الانتاج ، لأن تقنيات العمل الفني جزء من القوى الانتاجية للفن ، والشكل الفني بهذا المعنى هو مرحلة من مراحل تطور الانتاج الفني .

ويريد بنيامين أن يطبق الفكرة الماركسية القائلة بأن كل مرحلة من مراحل تطور أنماط الانتاج تتضمن علاقات اجتماعية معينة للانتاج ، فتصبح هذه العلاقات عائقا أمام تطور المجتمع نحو المرحلة الأرقى ، فيقوم المجتمع الاشتراكي مثلا بتحطيم العلاقات الاجتماعية للنظام الرأسمالي التي تعوق الثورة نحو تقدم المجتمع ويطبق بنيامين هذه الفكرة السابقة في مجال الفن ، فعلى الفنان أن يعيد النظر في أشكاله الفنية وفي قوى الانتاج الفني المتاحة له ، حتى يستطيع أن يطور منها ، ويخلق أنماطا جديدة للفن ، تساعد في خلق علاقة اجتماعية جديدة بين الفنان والمتلقي .

وهذا هو الدور الثوري الذي يلعبه الفن ، من خلال تحطيمه للأشكال التقليدية التي تعبر عن أنماط انتاجية واجتماعية متخلفة ، ويتجاوزها الفنان بخلق علاقة جديدة في الشكل والمضمون ، وإذا كان لوكاتش يؤكد على الانسجام بين الظاهر والخفي والشكل والمضمون في العمل الفني ، فإن بنيامين يعتقد أن الانفصال الواجب تجاوزه ليس هذا الذي يقصده لوكاتش ، وإنما يجب تجاوز الانفصال الموجود بين القارئ والكاتب عن طريق توفير وسائل الاتصال التي يتيحها العصر الحاضر ، بمعنى أن هذه الوسائل تساعد على إلغاء الانفصال التقليدي بين الأنواع الأدبية ، ومن ثم تزيل الحاجز بين الكاتب والشاعر ، وبالطبع يختلف بنيامين وبريخت في رؤيتهما للفن على هذا الأساس عن رؤية لوكاتش وسارتر ، فقد فرق سارتر بين الشعر والنثر في كتابه (ما الأدب) على أساس اللغة التي يكتب بها

= النازي على الحكم ، هرب إلى باريس ، وقد انتحر حين ضبطه النازيون وهو يحاول الهرب من فرنسا إلى إسبانيا بعد سقوط فرنسا (١٩٤٠) .
See, H. Arendt : W. Benjamin, Introduction and his Works.
Aelen and Kurt Wolff Book, 1969, pp. 20-23.

كل منهما ، ونفى الالتزام عن الشاعر ، وأصبح الكاتب هو الملتزم في التعبير عن قضايا العصر ، لأن لغته تخلق لنا أبنية فكرية تعبر عن موقفه من الواقع .

بينما بنيامين ، يرى أن الفصل بين الأنواع الأدبية هو نتيجة من نتائج المجتمع الرأسمالي ، وأن وسائل الاتصال الحديثة تساعدنا على تجاوز هذا الفصل . ويؤكد بنيامين هذا المعنى من خلال دراسته بعنوان « العمل الفني في عصر الاستنساخ الصناعي » (١٩٣٣) (٦) .

حيث يؤكد أن الأعمال الفنية التراثية ، لم تعد تعبر عن التفرد والتميز ، نتيجة للاستنساخ الآلي الذي قضى على هذا بتوفيره نسخا كثيرة طبق الأصل من العمل الفني تكون في متناول أيدي المتلقين ، وقد ساعد هذا ، من وجهة نظر بنيامين على شيوع الفن وانتشاره عبر الوسائل الحديثة للنشر والتوزيع . بينما لوكتاش يرى في هذه الوسائل أنها ظاهرة تجلب على الحزن لأنها تؤكد على « تجزئة التكامل الانساني في ظل نظام الرأسمالية من خلال الفن الذي يعتمد على وسائل الاتصال الحديثة مثل السينما » (٧) ، التي تتميز بتصادم الاحساسات المتقطعة الجزئية ، ولكن بنيامين يختلف مع لوكتاش فيرى في هذه الوسائل الفنية الحديثة صورا ايجابية ، لأنها تجرد العمل الفني من حالته التقليدية ، وتجعل المتلقى يتجاوز كثيرا من الأبنية التقليدية ، وبالتالي تزيل الفروق التقليدية بين الكاتب والناقد ، والكاتب والمتلقى الذي يمكن أن يكون كاتباً أيضاً .

ويعتقد بنيامين أن مسرح بريخت يقدم صورة نموذجية لما يجب أن يكون عليه الفن الثوري ، لأنه نجح في تغيير العلاقات الوظيفية بين خشبة المسرح والمتلقى ، وبين النص والمنتج ، وبين المنتج والممثل ، لأن بريخت استطاع من خلال المسرح الميخني أن يحطم علاقات المسرح الأرسطي التقليدي الذي يعتمد على الإيهام من أجل التطهير ، وبذلك ينتقد الدعاوى الايديولوجية للمسرح البورجوازي من خلال الشكل الدرامي الذي يقوم على التفرغ ، وعلى هذا فان بنيامين يرى أن ثورة الفن تظهر في شكله الثوري أيضاً ، التي تحطم الأشكال التقليدية وبالتالي ينعكس هذا في المضمون أيضاً .

فالعرض المسرحي عند بريخت يعيد انتاج العالم بطريقة تحفز المتلقى

— W. Benjamin : The Work of Art in Age of Machinical (٦)
Reproduction, pp. 218-219.

(٧) جورج لوكتاش : الفيلم والشعر ، ص ٤٨ .

الى التفكير بشكل ايجابى فى محاولة تغيير العالم . . ويختلف بريخت بذلك عن لوكاتش ، فبريخت يعتقد « أن مهمة الفن ليس أن يعكس واقعا ثابتا ، وانما يظهر لنا الشخصيات والأحداث باعتبارها نتاج تاريخها ، أى أن الفن يعطى لنا نموذجا لعملية الانتاج ، يساعدنا فى اعادة خلق العالم على نحو ما يمكننا من تغييره ، وبذلك يكون للفن دور فى الواقع الاجتماعى ، وليس مجرد انعكاس له » (٨) .

ويحدثنا بريخت عن جماليات المسرح بقوله « ان العمل يجب أن يسيطر عليه التغريب ، بحيث يقوم العمل الفنى على تعارض داخلى ، وصراع جوهري ، وبذلك يستمد المسرح من السينما فى كونه يبدو لنا كعمل متقطع ، مما يساعد المتلقى على « رؤية مركبة للعمل الفنى تمكنه من ادراك امكانات متعددة ، وذلك لا يتم بأن ينغمس الممثلون فى العمل الفنى وانما أن يتباعدوا عنه ، بحيث يكون لنا دلالة للأوضاع الاجتماعية » (٩) .

والعمل الفنى لدى بريخت لا يقوم على وحدة الشكل والمضمون فى المسرحية ، وانما المسرحية لديه تقوم على تعارض وتباعد فى شكلها ، بحيث تكسر التوقعات الآلية التى تسيطر على ذهن المشاهد ، وبذلك يدفع المتلقى الى خبرة مركبة بالأنماط المتصارعة فى العمل المسرحى ، وبالتالى يوظف فكره فى القضايا التى يثيرها العمل المسرحى ، ولا يحاول التوحد معها . وعلى هذا فان بريخت وبنيامين يتفقان فى رؤيتهما للفن ، على أساس استجابات المتلقى للعمل الفنى ، بمعنى أن التواصل والاتصال الذى يتيح العصر الحالى ، لابد أن يتدخل فى طبيعة فهمنا للفن نفسه .

ولذلك فهما يطالبان الكتاب بالكتابة وفق استجابات المتلقى ، وتعديل العمل الفنى بما يودى الى تثوير القيم لدى المتلقى مما يتيح نقد الايديولوجيات السائدة .

وعلى هذا يتميز الشكل الفنى عندهما فى كونه يعكس لنا أنماط الادراك الايديولوجى ، بينما الشكل لدى لوكاتش هو أقصى تجريد ممكن للمضمون ، وقيمة العمل الفنى لديه تظهر من خلال اندماج الشكل والمضمون فى وحدة واحدة بحيث لا نستطيع أن نفصل بينهما ، بينما لدى بنيامين وبريخت يقوم شكل العمل الفنى على الصراع والتعارض مع مضمونه ، مما يساعد المتلقى من الخروج من حالة الإيهام التى يحرص عليها المسرح البورجوازي .

(٨) بريخت : نظرية المسرح التلخيص ، ترجمة د. جميل نهيف ، ص ١٢٣ .

(٩) المصدر السابق ، ص ١٦٠ .

ويتفق بير ماشيرى مع بريخت وبنيامين فى رؤيته للكاتب من حيث هو منتج يماثل أى صانع آخر فى عمليات الانتاج الاجتماعى ، « فالمؤلف لدهما يعمل فى اطار أدوات ثقافية متاحة له ، أى لا يخلق شيئا جديدا ، وانما يعيد تركيب هذه المواد من الأشكال والقيم والأساطير لكى يخرج منها نتاجا جديدا ، يعبر به عن موقفه من قضايا المجتمع الذى ينتمى اليه » (١٠) .

وهنا يمكن أن نشير الى التناقض الرئيسى فى فهم لوكاتش وبريخت لطبيعة الفن ، فلوكاتش يرى أن الفن هو الوسيلة التى تمكن الانسان المعاصر من التغلب على التناقض مع المجتمع الرأسمالى ، ويقضى على اغترابه فى هذا المجتمع فالفن هو وسيلة للانسجام والتناغم الضائع ، عن طريق ازالة التناقضات بين الانسان والمجتمع .

بينما بريخت يرى أن الفن لا يوفق بين المظهر والجوهر ، والعينى والمجرد ، وانما يكشف تناقضات المجتمع ، وبالتالي فهو لا يحقق التناغم والانسجام بين الفرد والمجتمع ، وانما يزيد من حدة اغتراب الانسان المعاصر لكى يدفعه الى تغيير المجتمع ، ومن هنا يصبح للفن دور فى الواقع ، ولا يقتصر دوره فى التعبير عن الواقع .

ان دور الفن لدى بريخت هو استثارة البشر ، بأقصى قدر ممكن لتغيير الواقع الفعلى الذى يعيشونه بينما لدى لوكاتش هو الادراك النوعى للعالم .

والواقع أن هذا الخلاف ينطلق من تحديد موقع العمل الفنى من علاقات الانتاج ، ودوره فى تشكيل الواقع ، وهذه النقطة بالذات وما تفرع عنها من قضايا فى علم الجمال موضع دراسة هربرت ماركيوز التى سنفصلها فى هذا الفصل لأهميتها فى كشف وتوضيح هذا الاتجاه الجمالى بما فيه لوكاتش أيضا .

لكن النقد الهام الذى يوجهه بريخت الى لوكاتش هو أن علم الجمال لديه - أى لدى لوكاتش - اقتصر على مجال الأدب فقط بدلا من أن يستجيب الى الأوضاع المختلفة التى تنتج الأدب والفن بشكل عام ، وعلى هذا فهو - أى لوكاتش - يشارك أيضا فى انفصال الأنواع الأدبية عن بعضها ، لأن رؤيته اعتمدت على روايات الأدب دون أن تمتد لتشمل الأنواع الأخرى له ، ويعتقد بريخت أن السبب فى قصور علم الجمال لدى لوكاتش

— Pierre Macherey : A Theory of Literary Production. (١٠)
trans. G. Wall, Routledge & Kegan Paul, London, 1978, p. 70.

هو اعتماده على النظرة الأكاديمية الضيقة ، دون أن يحاول أن ينظر من خلال رؤية الفنان الممارس .

ويفسر بريخت قصور تحليل لوكاتش للأعمال الحديثة لدى كافكا وجويس بأنها نتيجة عجزه عن فهم هذه الأعمال ومن ثم رفضها ، ولأنها أيضا غير متوافقة مع معايير اليونان وتصورات الرواية في القرن التاسع عشر ، ولذلك يعتقد بريخت أن لوكاتش ينظر الى الأعمال الأدبية المعاصرة بمنظور الماضي ، وهو بهذا مثالي يعجز عن فهم التناقضات الحديثة التي عبرت عنها الأعمال الطليعية من خلال مهارات متعددة اكتسبها الانسان المعاصر مثل الجمع بين الأزمنة المختلفة في لحظة واحدة ، والتسجيل الوضعي الدقيق (١١) .

ويعتقد بريخت أن ما يحتاجه الفنان المعاصر هو قدرات جديدة للتشكيل لتستوعب طموحه لكشف تناقضات الواقع ، بينما لوكاتش يصر على الأنماط القديمة في نظريته للأدب . وإذا أردنا أن نقلل من هجوم بريخت على لوكاتش ، فاعتقد أن الخلاف بينهما هو في الأساس خلاف سياسي ، فجماليات بريخت لا تهتم بنوع أو أسلوب أو شكل أدبي محدد ، وإنما كل ما يهمه هو إمكانية تغيير الانسان لواقعه ، والفن هو أسلوب يساعد في هذا ، فالاستطيقى لدى بريخت هنا يرتبط بدوره في الواقع الفعلي ، من خلال دراسة أثره في المتلقي ، وهذا يخرج عن دائرة الاستطيقا نفسها ، ويجعل أعمال بريخت تقترب من سوسيولوجيا الفن .

فالاخلاف بين بريخت ولوكاتش يرتبط باختلافهما في رؤيتهما للفكر « ماركس الذي يرى الفن باعتباره نتاجا لتقسيم العمل الذي يؤدي في مرحلة معينة من التاريخ ، الى انفصال العمل المادي عن العمل الفعلي ، وبذلك ينفصل المبدعون للفن بشكل نسبي عن الأدوات المادية للنتاج » (١٢) . وترتبط قيمة الفن - لدى ماركس - بقدرته على اطلاق القوى الانسانية ، وهذا مرتبط بحركة التاريخ الموضوعية ، فلوكاتش يمكن أن نعتبره وفقا لهذا المفهوم هيكليا ، لماذا ؟

لأن الفن وسيلة للتحقق الانساني ، واطلاق إمكانات الانسان ، وبينما بريخت لا يرى في الفن وسيلة للتحقق ، لأن التحقق لا يتم من وجهة نظره ، ووجهة نظر ماركس إلا من خلال قهر الاغتراب في الواقع الاجتماعي ، وليس في الفن كما يعتقد لوكاتش ، ويرفض بريخت هذا

— See, B. recht : Against G. Lukács, pp. 82-85. (١١)

— Istvan Meszaros : Marx's Theory of Alienation. Merlin Press, 1982, p. 33. (١٢)

التحقق للانسان الكلي الذي يسعى اليه لوكاتش من خلال الفن ، ويحرص على تفجير امكانيات الانسان من أوضاعهم التاريخية الملموسة .

وعلى هذا فان بريخت يتفق مع ماركس وانجلز في هذا ، ولكنه لا يحدد لنا موقع العمل الفني من البناء الفوقي ، ولهذا يمكن أن نلاحظه في أعمال بريخت وبنيامين أنهما لا يهتمان بتحديد موقع العمل الفني من علاقات الانتاج بقدر ما يهتمان بتحديد العجل الفني وفق وسائل الاتصال التكنولوجية وأعتقد أن هذا يجعل الفن تابعا لهذه الوسائل وغير متميز عنها .

هذا جزء من وضع لوكاتش في علم الجمال المعاصر ، الذي يهتم بتفسير جماليات الماركسية ، وعلى الرغم مما قد يبدو من اختلافات عديدة بين لوكاتش وهذه الاتجاهات ، التي وضحت في صورة مقالات متبادلة بين لوكاتش وبريخت وبنيامين وجارودي وفيشر ، الا أن لوكاتش كان أكثر اتساقا في رؤيته للفن .

لكن بالطبع لا يمكن أن نعتقد أن الاتجاهات التي عمقت حوارها مع لوكاتش هي الاتجاهات الوحيدة في علم الجمال المعاصر ، فلقد بينا في التمهيد تعقد هذه الاتجاهات ، وتباينها ، لكنني اكتفيت بالإشارة إلى أصحاب الاتجاهات التي توجد بينها وبين لوكاتش نقاط تماس كثيرة تتمثل في القضايا المشتركة التي قاموا بتحليلها ومناقشتها .

وقبل أن نعرض لأبرز تلاميذ جورج لوكاتش وهو لوسيان جولدمان ، علينا أن نعرض لتحليل رؤية هربرت ماركيوز التي تتضمن نقدا جادا للاتجاه الذي ينتمي اليه لوكاتش في تفسيره للفن ، علاوة على أن ماركيوز يعتبر - من أبرز شارحي هيجل في الفلسفة المعاصرة ، وهذا قاسم مشترك بين الاثنين ، ويتميز ماركيوز في رؤيته الجمالية ، باستيعابه للاتجاهات الجمالية المعاصرة ، ولا سيما أصحاب النظرية الجمالية الماركسية ، مما سيساعدنا في تعميق رؤيتنا للفن ، وبما يسمى علم الجمال الماركسي أيضا .

٢ - لوكاتش وهربرت ماركيوز :

ان أهمية ماركيوز تكمن في نقده للماركسية في مجال علم الجمال ، لأن رؤيته الجمالية تنبع من مصادر ثلاثة هي هيجل وماركس وفرويد ، وسوف يتضح لنا عند تحليلنا لرؤيته الجمالية السمات المشتركة والمتباينة بينه وبين لوكاتش .

فماركيوز ينظر للفن باعتباره احتجا على الواقع القائم ، ومعنى

ذلك أن « معارضة الاضطهاد هي المقياس الذي يميز به الفن الصحيح من الفن الزائف » (١٣) ، وهذه النظرة ليست جديدة ، وانما نلتقي بها في تحليل جارودي لكافكا ونجدها أيضا في تحليل أرنست فيشر لمعنى الفن ، ولكن ماركيز يضيف الى تحليلاتهم أنه يرى أن تاريخ البشرية حتى الآن ، هو تاريخ الاضطهاد ، وأهمية الفن تكمن في معارضة ومقاومة هذا التاريخ الذي يجسد اغتراب الانسان وقهره .

ونلتقي برؤية ماركيز للفن في كثير من كتاباته ، لكن الكتاب الرئيسي له في علم الجمال ، هو البعد الجمالي « نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية » ، الذي يحدد فيه رؤيته للفن من خلال نقده ومناقشته للاتجاهات المعاصرة في علم الجمال ، ولهذا فهو يبدأ بنقده الاتجاه الجمالي الذي يحاول تفسير العمل الفني وتأويل حقيقته بالرجوع الى كلية العلاقات الانتاجية ، ويعتقد ماركيز أن هذا لا يخدم أى عقيدة سياسية ، لان الفن تكمن طاقته السياسية في الشكل الجمالي ذاته ، وليست في قدرته على التعبير عن المصالح الطبقية ونظرة الطبقات للعالم ، ذلك لان الفن يتمتع بقدر واسع من الاستقلال الذاتي عن العلاقات الاجتماعية السائدة ، وبحكم هذا الاستقلال الذاتي ، يقف الفن موقف المعارضة من هذه العلاقات ، بل ويتجاوزها ومن خلال هذا يتجاوز يهدم الفن الوعي السائد « والتجربة العادية » التي تؤكد على الايديولوجية السائدة .

ولهذا فان ماركيز يعتبر أن الفن لا يمكن اطلاق صفة الثورية عليه ، الا اذا حاول أن يكشف لنا عن زيف الواقع الاجتماعي وتحججه ، وهذا هو نفس المعنى الذي نجده لدى بريخت أيضا في تصوره للفن ، فالعمل الفني يكون ثوريا لديهما بمقدار هدمه لتصوير العالم وكشفه لتناقضات الواقع القائم ، ولكن ماركيز يختلف مع بريخت حين يؤكد « أن صفة الثورية في الأدب ، هي المعنى الذي يحيل الأدب الى ذاته ، من حيث هو مضبوط صار شكلا ، وعلاقته بالممارسة علاقة غير مباشرة ، وبهذا المعنى ينطوى شعر بودلير رامبو على قدر من الثورية أكثر من مسرحيات بريخت التعليمية » (١٤) .

وهنا يقترب تصور ماركيز عن الفن من تصور لوكاتش ، لأن لوكاتش يبدأ من الشكل الفني كتعبير عن رؤية الكاتب للعالم ، وبالتالي

(١٣) د. فؤاد زكريا : هيربرت ماركيز ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ١٩٧٨ ،

ص ٨٢ .

(١٤) هيربرت ماركيز : البعد الجمالي ترجمة جورج طرايشي ، دار الطليعة ، بيروت ،

ط ٢ ، ١٩٨٢ ، ص ٧ - ١١ .

فهو لا يحيلنا الى خارج العمل الفني ، وانما يربطنا أكثر بتفصيلاته وأبعاده المنطقية التي تكشف لنا الواقع كما هو معطى لنا لكي يتم تجاوزه .

فالشكل الجمالى عند ماركيز هو الذى يعكس لنا الشروط التاريخية للواقع الاجتماعى ، من خلال لغته وأخيلته ، والفن بهذا المعنى يعطينا فى النهاية بعدا من أبعاد الحقيقة يكون قوامها الشكل الجمالى .

ولكن قد أشار ماشيرى الى هذه الفكرة السابقة حيث تحدث عن العلاقة بين الشكل والايديولوجيا ، « فالنص الأدبى لديه يفترض أنه يبتعد عن الايديولوجيا ، لكى يستطيع أن يعبر عنها بشكل كلى يمكننا من ادراكها وبالتالي فان تحليل النص يمكن أن يعطينا أحد أبعاد حقيقة الواقع الاجتماعى » (١٥) .

وماركيز حين يتعرض الى تحليل الفن باعتباره ايديولوجيا ، يتفق مع لوكاتش فى ضرورة تمثيل الواقع الاجتماعى فى العمل الأدبى ، ولكن بشكل لا يفرض عليه من الخارج ، وانما يندرج فى عداد المنطق الداخلى للعمل الأدبى ووفق مادته وشكله الجمالى ، وبحيث لا يعكس الواقع المادى فى العمل الأدبى انعكاسا ميكانيكيا ، لأن هذا يؤدى الى تسطيح الفن ، ويؤدى الى اعتبار القاعدة المادية للمجتمع هى الواقع الوحيد الحقيقى ، بينما يعتقد ماركيز ان هنالك قوى غير مادية تتمثل فى الوعى واللاشعور الفرديين ، وينبغى على الفن أن يعكس الجوانب الجدلية لهذه القوى مع القاعدة المادية .

والحقيقة أن لوكاتش لم يتوقف عند القاعدة المادية للمجتمع أى علاقات الانتاج باعتبارها الواقع الوحيد ، لأنه أولى أهمية كبيرة لدور الوعى وأشكاله المختلفة فى تشكيل الواقع الاجتماعى ، وقد سبق أن أشرنا الى هذا بشكل تفصيل فى الفصل الثانى ، حيث أوضحنا ان الشروط المادية تصب فى الوعى الطبقي .

ولذلك فان النقد الذى يوجهه ماركيز للاتجاهات الماركسية التى تغفل دور الوعى ، لا ينطبق على لوكاتش ، لأن لوكاتش يعتقد أن الاتجاهات الماركسية التى تغفل دور الوعى ، تقع فى التشيؤ الذى تحاربه ، لأنها تقع فى تصور جبرى للعلاقة بين الوجود الاجتماعى والوعى ، مما يؤدى الى تقليص دور العوامل الذاتية فى صياغة الواقع الاجتماعى .

ولكنه ينبغى أن نوضح أن ماركيز فى تحليله للوعى لا يقترب من ماركس كما هو الحال لدى لوكاتش ، وانما يقترب من فرويد ، لأن

اللاشعور هو عامل ذاتي يتدخل في تكوين الوعي لدى الأفراد ، بينما لوكاتش لا يقصد بالوعي الطبقي الوعي الآلي السيكولوجي وإنما الوعي الطبقي لديه هو رد الفعل العقلاني المناسب لوضع خاص في عملية الانتاج .

ولهذا فان ماركيز يركز في رؤيته الجمالية على دور العوامل الذاتية في مساعدة الفرد على تجاوز - القيم التبادلية للمجتمع الرأسمالي ، أي تجاوز التشيؤ ، أي الفكرة التي أشار إليها لوكاتش ، وقال بعكس ماركيز فالادراك الكلي لمجمل علاقات وقوى المجتمع هو الذي يساعد الطبقة العاملة في تجاوز التشيؤ الذي ينتج عن سيادة السلعة في المجتمع الرأسمالي . بينما ماركيز يقول « عن طريق توكيد داخلية الذاتية ، ينسحب الفرد من شبكة علاقات التبادل ، والقيم التبادلية ، وينسحب من واقع المجتمع البورجوازي ليدلف الى بعد آخر من أبعاد الوجود ، حيث ينتقل الى مجال أرحب حيث يصبح قوة معارضة لصيرورة التطبيع المجتمعي العدوانية والاستقلالية » (١٦) .

فاذا كان ماركيز يؤكد على ضرورة تمثيل العوامل الذاتية والموضوعية في العمل الفني ، فان لوكاتش يتميز عن ماركيز في كونه لا يتعامل مع الذاتية باعتبارها سيكولوجيات فردية ، وإنما باعتبارها وعيا كلياً ، فرغم أن هيجل هو قاسم مشترك كمصدر لفلسفة كل منهما ، إلا أن الأثر الفرويدي أكثر وضوحاً في فكر ماركيز ، بينما الأثر الهيجلي هو أبرز الآثار في فلسفة لوكاتش .

وإذا عدنا الى تحليل ماركيز للعمل الفني ، فسنجد أنه يرى العمل الفني ذو استقلال نسبي عن الواقع ، لأنه من خلال هذا الاستقلال يبدو العمل الفني لنا ككلية مكتفية بذاتها ، والدلالات التي تنعكس من الواقع في العمل الفني ، نأخذ شكلاً مختلفاً ، نتيجة لارتباطها بتقنيات الشكل الجمالي ، وهذا يعني أن العمل الفني يعيد صياغة الواقع الاجتماعي وفق متطلبات الشكل الفني . ولكن ما أهمية هذه الصياغة الجديدة ؟ انها تحطم الموضوعية المتشبهة للعلاقات الاجتماعية القائمة ، لأنها تجعلنا ندرك كلية الواقع ولا تغرق في جزئياته ، مما يفتح بعداً جديداً للتجربة الإنسانية وهو بعد الذاتية المتمردة .

وهكذا فان العمل الفني بعد أن يكتمل يتخذ صورة متميزة عن الواقع ويكتسب دلالة وحقيقة مرتبطة به ، فينجم عن هذا إعادة صياغة للأدوات التي ندرك بها الواقع مثل اللغة والادراك والفهم ، مما يساعدنا في كشف ماهية الواقع .

(١٦) هيرت ماركيز ، البعد الجمالي ص ١٥ .

ويمكن أن نحدد الأثر الفرويدي في فكر ماركيز في قوله :
« ان الفن منحاز الى صف ايروس ، فهو يؤكد بقوة والحاح غرائز الحياة
في صراعها ضد الاضطهاد الاجتماعي والغريزي ، وديمومة الفن وخلوده
التاريخي عبر ألوف السنين من التدمير يشهدان على هذا الانحياز » (١٧) .

وغير هذا النص ، توجد بصوص كثيرة له ، ينتقد فيها الاتجاهات
الجمالية التي تغفل تطوير البنية الغريزية بهدف نظام الحاجات للانسان ،
فهذا التعبير في رأيه هو علامة الاختلاف النوعي للمجتمع الاشتراكي
عما سواه من المجتمعات ، لأن الثورة ترتبط لديه بالانعتاق الاجتماعي
لغرائز الحياة . ولذلك فان الفن لديه لا يرتبط بالتعبير عن طبقة معينة
ورؤيتها للعالم ، وانما الفن يرتبط بوضع كوني وشمولي للانسانية كلها ،
التي لا تحتوى في طبقة خاصة ، ولا حتى في البروليتاريا وهي طبقة
ماركس الكونية ، الفن لديه تعبير عن الفرح والحزن ، عن الحب والموت ،
عن ايروس واثاناثوس (*) .

ويكرر ماركيز استخدامه لهذه الأبعاد الفرويدية في معظم رؤيته ،
والواقع أن هذا مرتبط بمجمل رؤية ماركيز للانسان في العصر الحالي
فقد أشار الى نفس هذه المعاني في كتابه (ايروس) الحب والحضارة ،
ولذلك فهو يدافع عن رؤيته هذه من خلال هجومه على الاتجاهات الجمالية
الأخرى التي تحاول أن ترى للفن وظيفة غير تلك الوظيفة في مقاومة
الاضطهاد الغريزي والتعبير عن جوانب الحياة ، فهو يرفض الوظيفة المعرفية
للفن التي نادى بها لوكاتش ، لأن المعرفة التي نريدها من الفن ، وهي
التعبير الجوهرى والكل عن الواقع ، تستلزم تحليلا تصوريا معقدا ،
لا يمكن أن تقوم به الوسائط الجمالية .

ويقول ماركيز للتدليل على هذه الفكرة ، « انه اذا كان من الصعب
تعقل العمل الفني بمصطلحات النظرية الاجتماعية ، فكيف نطالب الفن
أن يتمثل الجوانب الكلية في الواقع بأدواته » (١٨) .

والواقع أن ماركيز في نقده لهذه الفكرة لم يكن موفقا ، لانه كان
بإمكانه نقد نظرية الانعكاس في الفن التي يعتمد عليها لوكاتش في تأكيد
الجانب المعرفي في الفن ، ولذلك فقد تنبه جولدمان الى هذه الفكرة

(١٧) المصدر السابق ص ٢٢ .
(*) « ايروس » (Eros) هو اله الحب عند الاغريق ، و « واثاناثوس »
(Thanatos) اله الموت لديهم أيضا ، والمفهوم الذي يقدمه ماركيز عن ارتباطهما
هو مفهوم فرويدي الذي يتحدث في كتابه « ما فوق اللذة » .
(١٨) المصدر السابق ص ٢٣ .

واستبدل مفهوم الانعكاس الذي بنى عليه لوكاتش نظريته الجمالية بمفهوم آخر هو « التماثل النبوي » (*) الذي يتيح له أن يفرق بين الواقع في الفن ، والواقع في الحياة اليومية . وهذا ما سوف نشرحه بالتفصيل في معرض حديثنا عن جولدمان .

والحقيقة أن هذه الفكرة كانت موضع خلاف كبير بين المدارس الجمالية فادورنو وهو فيلسوف جماعة فرانكفورت الأول ، يرى أنه لا بد أن نتعامل مع النص الأدبي كما هو مشخص دون أن نحيله الى لغة أخرى ، حتى لا نستنطقه بما ليس فيه ، بينما جولدمان وهو يتفق مع لوكاتش في الوظيفة المعرفية للفن باعتباره ادراك نوعي للعالم ، يرى ضرورة تحويل العمل الفني الى لغة تصورية من خلال النقد حتى يمكننا أن نعثر على البنية البدالة ورؤية العالم للكاتب التي تعبر عن الجماعة التي ينتمي اليها الكاتب . وهو يتعامل بذلك مع العمل الأدبي باعتباره وثيقة اجتماعية ، تفقد صفتها الفردية وعلاقتها الشخصية بمبدعها وتصبح تعبيراً عن المجموعة الاجتماعية التي يستخدم الكاتب ثقافتها ولغتها وأعرافها وتقاليدها ، بحيث يصبح النقد لدى جولدمان ، دراسة سوسيولوجية في الثقافة وليس مجرد تفسير وتحليل العمل الفني كما هو الحال عند لوكاتش .

نعود الى قضية جوهرية لدى لوكاتش وهي علاقة الفن بالواقع ، لأن هذه العلاقة تفصح عن جوانب كثيرة في الرؤية الجمالية لدى الاتجاهات الماركسية ، وماركيوز حين يناقش هذه العلاقة ، فانه يتساءل عن حدود ارتباط العمل الفني بالعلاقات الانتاجية ، وهل يمكن للفن أن يتجاوز هذه العلاقات ؟

ولكن قبل أن يناقش ماركيوز هذه التساؤلات ، يسلم في البداية بارتباط الفن بالواقع الاجتماعي ، لأن هذا الواقع - شئنا أم أبينا - هو مادة التمثيل الجمالي التي يشكل منها الفنان عمله ، ولكنه يتبدل ويتحول خلال هذا التشكيل ، ويسلم أيضاً بأن الواقع وليس الفن هو الذي يحدد لنا أفق وامكانيات الصراع والتحرر المتاحة فعلاً ، وهو الذي يعين لنا مكانة الفن الخاصة في التقسيم الاجتماعي للعمل .

وبناء على هذه الأفكار التي يقربها ماركيوز في البداية ، يمكن أن نحدد الطابع الطبقي للفن ، ولذلك فان التناقض الجدلي بين ارتباط الفن

(*) يفصّد جولدمان بهذا المصطلح « التماثل النبوي » ان التماثل بين الفن والواقع يقوم على تماثل الكلي في الواقع الذي ينعكس في الفن ، ولذلك يقال ان الواقعية في الفن أكثر واقعية من الحياة ، لأن الفن يكثف الواقع ويبحث عن الأسس الجوهرية والكلية فيه .

بالواقع ، واستقلاله النسبي عنه ، هو الذى يكشف لنا عن قيمة الفن حيث يشكل احتجاجا سريا على الواقع ، ويضرب ماركيز مثلا على هذا من خلال شعر « مالارميه » ، الذى يبدو مغرقا فى الشكلية ، بينما هو فى الحقيقة يستحضر أنماطا من الادراك والتخيل تفتت التجربة اليومية وتبشر بمبدأ واقع مغاير فقيمة الفن الثورية تكمن فى الابتعاد عن الواقع اليومى المعاش ، وتكثيف الاحساس بالحياة من خلال شكل جمالى يؤكد استقلال الفن ، ويتفق والتر بنيامين مع ماركيز فى أن هذه الأعمال التى تبدو شكلية ومنطوية على ذاتها هى تمرّد خفى من جانب البورجوازي على طبقته ، وهنا يصبح الفن شكل من الأشكال التاريخية التى تتجاوز مفاهيم الجمال السائدة (١٩) .

والحقيقة أن ماركيز فى تصوره للفن بهذا الشكل يقع فى التعميم الذى وقع فيه جاروديه حين كتب « واقعية بلا ضفاف » ويصبح الفن الثورى يصبح لديه هو الفن الذى يخرج عن القوانين السائدة ، وخطورة هذا الرأى تكمن فى اعتبار الفن التجريدى أشد الفنون ثورية ، لأنها أكثر خروجاً على مفاهيم الواقع السائد وتمرداً عليه .

ويحدثنا د. فؤاد زكريا فى كتابه عن ماركيز بأن الفن التجريدى لا يمكن وصفه بأنه رافض للواقع الا من الناحية الشكلية فقط ، لأنه ينطوى على اتجاهات تدعو الى الرضوخ للاتجاهات السياسية والاجتماعية ، « لأن مبدأ التجريد نفسه يمكن تفسيره بأنه هروب من الواقع وتباعد عنه . وحين يفرق الفنان فى التجريد ، فمعنى ذلك أنه يترك الواقع العينى الملموس على ما هو عليه ، ولا يقول « لا » أو « نعم » لن يعينوا به وينشروا فيه الفساد ، وإنما يخلق لنفسه عالماً خاصاً يمارس فيه فاعليته » (٢٠) .

والواقع أن رؤية ماركيز للفن تفصح عن رفضه ربط الفن بصيرورة الانتاج الاجتماعية ، رغم أنه يسلم بوجود علاقة بينهما ، ولهذا فهو يرفض الفن الذى يرتبط بالايديولوجيات المتصارعة ، لأنه يقوم بتصوير الواقع محاكياً الطبيعة ، وبذلك يفقد الفن وظيفته الثورية اذ يندمج فى الايديولوجية التى يدافع عنها ويصبح تأكيداً للنظام القائم كما هو الحال فى الفن فى الاتحاد السوفيتى ، والواقع أن ماركيز يلجأ الى التعميم ، لدرجة أنه يعتقد أن بؤساء فيكتور هيجو ، ومذلودوستويوفسكى ومهانوه لا يعانون جور طبقة اجتماعية معينة ، بل هم ضحايا اللانسانية فى كل

(١٩) المصدر السابق : ص ٢٨ .

(٢٠) د. فؤاد زكريا : هربرت ماركيز ص ص ٨٦ - ٨٧ .

غصر فهو يريد من الفن أن يتمثل عالما خياليا يكون أكثر واقعية من الواقع نفسه ، لأن لغته الخاصة المغايرة عن الواقع ، والفن لديه ، لا يستطيع أن يغير العالم ، لكنه يستطيع الاسهام فى تغيير وعلى وغرائز الرجال والنساء الذين يمكن لهم أن يغيروا العالم » (٢١) .

٣ - لوكاتش ولوسيان جولدمان (*) :

بجدر بنا بعد أن شرحنا أثر لوكاتش فى الفكر الجمالى المعاصر ، أن نتوقف عند أحد الاتجاهات ، التى تأثرت بأفكار لوكاتش الفلسفية والجمالية وتعنى بذلك لوسيان وجولدمان ، الذى اهتم بدراسة أفكار لوكاتش الشاب بوجه خاص ، لا سيما بكتابه « نظرية الرواية » ، وقد بلغ اعجاب جولدمان بلوكاتش أن ألف كتابا عنوانه « لوكاتش وهيدجر » باعتبارهما من الأعلام البارزين فى الفلسفة المعاصرة ، حيث حلل فى هذا الكتاب رؤى لوكاتش ومقولاته الجمالية ، وأبرز العناصر الهامة التى استفاد هو منها فى تكوين أسس مذهب وهو البنيوية التوليدية « التكوينية » ، والمقصود بهذا المصطلح أن جولدمان يهتم بالبنية الشكلية للأعمال الأدبية التى تكشف عن رؤية العالم أكثر من اهتمامه بمضمون الرؤية نفسها ، وتوليدى بمعنى أن جولدمان يهتم بدراسة الكيفية التى تتولد بها هذه الأبنية العقلية الجماعية التى تعبر عنها النصوص الأدبية .

(٢١) هريوت ماركيز : البعد الجمالى ص ٤٥ .

(*) لوسيان جولدمان Lucien Goldmann (بوخارست ١٩١٣ - باريس ١٩٧٠) ، مفكر فرنسى من أصل روماني ، درس الفلسفة بجامعة فينا Vienne بالنمسا ، وانتقل الى باريس سنة ١٩٣٤ ، حيث حصل على شهادة فى الدراسات العليا للقانون العام والاقتصاد السياسى من كلية الحقوق بباريس ، وحصل على شهادة فى دراسة الأدب من السربون ، ثم اشتغل بعد ذلك مع جون بياجيه (Jean Piaget) بجنيف ، ثم عاد الى باريس ، وفيها اشتغل باحثا بالمركز القومى للبحث العلمى ، وفى سنة ١٩٥٦ حصل على الدكتوراه فى الآداب ، وأصبح منذ سنة ١٩٥٨ مديرا للمعهد العلمى للدراسات العليا ، ودرس به مادتي « سوسولوجية الأدب » ، و « الفلسفة » ، وأصبح سنة ١٩٦١ مديرا لمركز البحوث فى سوسولوجيا الأدب بمعهد السوسولوجيا فى الجامعة الحرة ببروكسل . ونشر عددا من الدراسات الفلسفية والاجتماعية والنقدية من أهمها : « الجماعة البشرية والكون عند كائط » (١٩٤٥) ، و « العلوم الانسانية والفلسفة » (١٩٥٢) ، و « الاله المخبى » (١٩٥٦) ، و « بحوث جدلية » (١٩٥٨) ومن أجل علم اجتماع للرواية (١٩٦٤) ، و « الماركسية والعلوم الانسانية » (١٩٧٠) ، و « لوكاتش وهيدجر » (١٩٦١) . ويعتبر جولدمان أحد أعلام الفكر الاجتماعى ، لا سيما فى دراساته حول علم الاجتماع الادبى ، فهو مؤسس منهج البنيوية التوليدية . (Genetic Structuralism).

ولكن قبل أن نستطرد في شرح رؤية جولدمان الأدبية ، علينا أن نشير الى نقطتين هامتين تميزان جولدمان عن غيره من المفكرين وعلماء الاجتماع ، النقطة الأولى ، وهي رغم أن جولدمان يعتبر نفسه ماركسيا حيث أنه تأثر بأفكار ماركس ، إلا أنه يخالف ماركس في نقطة جوهرية عبر عنها في أكثر من موضع من كتبه ، وهي « أن ثورة الطبقة العاملة أصبحت في المجتمع الرأسمالي الأوربي الحديث مستحيلة ، وذلك لاندماج هذه الطبقة في المجتمع الرأسمالي ، واستيعاب المجتمع لها عن طريق الضمانات الاجتماعية والنقابات ، مما جعل هذه الطبقة نفسها تحافظ على الوضع الآتي ولا تسعى لتجاوزه نتيجة لتحسن حالتها المادية ، وبالتالي نزع عن هذه الطبقة قوة المعارضة في المجتمع الرأسمالي الحديث » (٢٢) .

وهذه الفكرة قريبة الى حد ما ، من الفكرة التي نادى بها هربرت ماركيوز في كتابه « الانسان ذو البعد الواحد » حيث أن المجتمع الرأسمالي يخطط لاجتواء قوى النفي ، وهذه النقطة تميز جولدمان عن غيره من المفكرين الماركسيين .

والنقطة الثانية التي تميز جولدمان عن غيره من علماء الاجتماع ، تنبع من اختلاف منهجي انساني ، بين جولدمان وهؤلاء العلماء ، الذين يهتمون بتحليل مضمون الأعمال الأدبية ويقتصرون عليه ، ثم يقوموا بدراسة العلاقة بين هذا المضمون ، ومضمون الوعي الجمعي ، بينما ينتقد جولدمان هذه الرؤية ويرى « أنها لا تقدم اضافة حقيقية ، لأنها بتركيزها على المضمون دون الشكل ، لا تستطيع أن تميز بين الأعمال الفنية الجيدة والمتوسطة القيمة ، وهي حين تفعل ذلك لا تهتم بالأدب كغاية وإنما تهتم به كوسيلة أي كوثيقة اجتماعية تمكنهم من معرفة المجتمعات البشرية » (٢٣) ، وقد أدى هذا الى اهمال كثير من تفاصيل العمل الأدبي التي لا توجد بينها وبين العقل الجمعي علاقة مباشرة ، وأدى أيضا الى الاهتمام بالأعمال الفنية التي تصور الواقع بشكل ساذج دون تقديم رؤية للعالم .

ويختلف جولدمان عن هذه الاتجاهات في تركيزه على دراسة الشكل الفني ، من خلال مفهوم البنيوية للشكل وهو مجموعة العلاقات التي يمكن أن توجد بين مختلف عناصر الأثر الأدبي ، والتي يجب على الباحث اكتشافها ومن ثم دراسة العلاقة بين البنية الأدبية والبنية الاجتماعية .

--- See Goldmann : Towards a Sociology of the Novel, p: 14. (٢٢)

(٢٣) أوسيان جولدمان : المنهجية في عالم الاجتماع الأدبي ، ترجمة مصطفى السنواي دار الخداعة ، بيروت ١٩٨١ ص ١٠ .

وبالطبع نجد أن جولدمان يحاول تطبيق منهج لوكاتش في نظرية الرواية من خلال مجال علم الاجتماع الأدبي ، لأنه إذا كان لوكاتش قد ركز على دراسة الأشكال الداخلية للرواية وعلاقتها بأنماط الحياة الاجتماعية والحضارية ، فإن جولدمان يحاول أن يستكمل هذا بشكل أكثر تحديدا كما سيوضح لنا .

والواقع أن جولدمان ينتمي إلى المدرسة الاجتماعية ورؤيتها للفن ، حيث « يصبح الفنان في نظر هذه المدرسة يمثل العقل الجمعي في الفن ، فيصعب أن يكون له وجود في ذاته » (٢٤) وإنما هو صدى للمجتمع في فنه ، فهو يعبر عن أحاسيس الناس التي يشعرون بها ولا يستطيعون التعبير عنها ، والفنان لسان حال الجماعة ، حتى حين يعبر عن نفسه ، فهو حين يعبر عن « الأنا » يعبر أيضا عن (النحن) ، لأن الفنان من وجهة نظر المدرسة الاجتماعية هو كائن اجتماعي تتمثل فيه روح المجتمع الفنية ، وبالتالي لا يكون الانتاج الفني انتاجا نفسيا يعبر عن التكوين النفسي للمؤلف ، وليس انتاجا ميتافيزيقيا يعبر عن الوجود البشري بشكل عام ، وإنما هو انتاج اجتماعي تنعكس فيه لغة الجماعة وتقاليدها وأعرافها .

وجولدمان حاول صياغة هذه النظرة الاجتماعية للفن بشكل مختلف لكنه يتفق معها في المضمون فهو يذهب في كتابه « الماركسية والعلوم الانسانية » (*) ، إلى أن كل تفكير في العلوم الانسانية ، إنما يتم من داخل المجتمع ، وهذا يعني أن ذات المفكر في العلوم الانسانية تجد نفسها جزءا من الموضوع الذي تدرسه ، لأن الموضوع المدروس هو أحد العناصر المكونة لبنية تفكير الباحث .

وما يذهب إليه جولدمان هو نفس ما رددته شتازل لالو ، وهربرت ريد ، وتين في نظرتهم للفن ، ولكنه يستكمل هذه الجهود في تحليله للوقائع البشرية باعتبارها أجوبة لذات فردية وبالتالي تعبر عن ذات اجتماعية وتشكل هذه الوقائع في جملتها محاولة لتعديل الوضع الحالي للمجتمع الانساني ، على نحو يتلائم مع طموحاتها ، ويستخلص جولدمان من هذا أن كل سلوك ، وكل حدث يمتلك طابعا ذا دلالة ، ويكون عمل الباحث هو الكشف عن هذه الدلالة خلال عمله .

والسؤال الآن كيف يكتشف الباحث هذه البنية الدالة في العمل

(٢٤) د. عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالي ، ص ٣١ .

(*) الإشارة السابقة لمقالة المنهجية وعلم الاجتماع الأدبي في جزء من كتابه الماركسية والعلوم الانسانية ، ص ١٨ .

الأدبي ؟ ويعتمد جولدمان في الإجابة على هذا التساؤل على عدة مبادئ منهجية تكون بمثابة الأسس التي إليها الباحث في تحليله للعمل الأدبي وفق منهج جولدمان البنيوي التكويني أو التوليدي .

والمبدأ الأول هو دراسة العلاقة بين الوضع الاقتصادي والطبقات الاجتماعية ، وهو مبدأ يرتكز الى تصور الماركسية للعلاقة بين البناء التحتي وهو القاعدة المادية والبناء الفوقي ، فيرى جولدمان أن دراسة علاقات الانتاج وقوى الانتاج هي التي تمكننا من فهم الواقع الاجتماعي قديما وحديثا ، ولكن ما يضيفه جولدمان الى هذا المبدأ هو أنه يحدد للطبقة ثلاثة عناصر هي وظيفة الطبقة في عملية الانتاج ، ومجموعة العلاقات التي تربطها بغيرها من الطبقات والوعي الجمعي لهذه الطبقة . وهو ما يأخذه من لوكاتش ، لأن جولدمان يعتقد أن اسهام لوكاتش الأساسي هو تطويره لمفهوم « الوعي الممكن » (Possible consciousness) الذي يعد نقطة ارتكاز منهجية للبحث الاجتماعي « (٢٥) ، ولذلك فإن جولدمان يفسر الوعي على النحو ما ذهب لوكاتش فيعتبر الوعي عملية دينامية ، ومحافظة في الوقت نفسه ، فهو دينامية حين يحاول الانسان مد نشاطاته الى العالم من حوله ، ومحافظة حين يحاول أن يحافظ على بناءات الفكرة الداخلية .

والمبدأ الثاني هو « الوعي الجمعي » الذي يرتبط بالوعي الممكن الذي أشرنا اليه ، وهو الوعي الذي أشار اليه لوكاتش باسم الوعي الطبقي ، أي الوعي المحسوب لجماعة معينة ، ولقد كان لوكاتش متأثرا في هذا بماركس لأنه حين تحدث عن وعي الطبقة العاملة ، وليس مجرد وعي بأفرادها - إنما كان يميز بين الوعي بالواقع والوعي بالممكن ، ولكن جولدمان يضيف الى خصائص الوعي الممكن .

وينقسم الوعي الجمعي لديه الى نوعين ، النوع الأول هو الوعي الحقيقي أو الوعي بالحاضر ، أي الذي يستوعب الجوانب الكلية والجزئية في المجتمع ، والنوع الثاني هو الوعي الممكن الذي أشرنا اليه ، وهو يعني الوعي بالمستقبل ، أما المبدأ الثالث فهو رؤية العالم ، وهو يتصل بالوعي الجمعي وخاصة الوعي الممكن منه حين يصل حالة من التماسك المنطقي والوضوح فانه يصير رؤية العالم ، ورؤية العالم هي من انتاج طبقة اجتماعية معينة وهي نظرة شاملة الى المجتمع ، و « يميز جولدمان » بين « رؤية العالم » (Vision of the World) وبين الايديولوجيات ، في

(٢٥) د. عبد الباسط عبد المعطي ، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع . عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨١ ، ص ٢١٤ - ٢١٦ .

أن الايديولوجية تعبر عن الطبقات الاجتماعية الضعيفة التي تشرف على
الاضمحلال ، بينما رؤية العمال تعبر عن القوى المستقبلية في
المجتمع » (٢٦)

أما المبدأ الرابع فهو يتصل بدراسة علاقة « رؤية العالم بالأدب » ،
فرؤية العالم التي تتجسد في مختلف البنى الشعورية والسلوكية هي التي
تعكس جوانبها الفكرية من خلال الأدب ، وهي الوسيط بين الطبقة
الاجتماعية والأدب الذي ينتج عنها ، ومن هنا فإن نظرتة للفنان باعتباره
كائن اجتماعي يعبر عن الجماعة التي ينتمي اليها وهي الفكرة التي أشرنا
بسببها الى أن جولدمان يعتبر امتدادا للفكر الاجتماعي في نظرتة للفن ،
فهو يعتبر الفنان معبرا عن الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي ينتمي اليها .
ومن خلال هذه المبادئ الأربعة تتكون لدى الباحثين المحاور الأساسية التي
من خلالها يقوم بدراسة العمل الأدبي ، ويكشف من خلالها بنية العمل
الأدبي الداخلية ، وهي البنية الدالة ، بحيث يستطيع الباحث من خلال
تحليل هذه البنية الوصول الى رؤية العالم .

ولكن حين نتأمل أسس مذهب جولدمان سنجد أنه يتجاهل دور
الفنان تماما رغم أن لوكاتش كان يصرح كثيرا ان منظور رؤية العالم لدى
الكاتب هو الذي يحدد اختياراته وبالتالي يحدد الشكل النهائي للعمل
الأدبي ، وجولدمان لا يناقش قضية الفنان من هذا المنظور ، وهي دور
مقاصد الفنان الواعية في صياغة العمل الفني كما كان يلح لوكاتش ،
وانما يدرس قضية الفنان من حيث ارتباطه بطبقته وقدرته على التعبير عن
رؤية طبقته الى العالم فهو يقول :

« ان العمل الأدبي يمتلك دائما - دون شك - وظيفة
فردية ذات دلالة بالنسبة للكاتب ، الا أن هذه الوظيفة الفردية
هي في أغلب الأحيان غير مرتبطة بالبنية الذهنية التي تنظم
الطابع الأدبي الخالص للعمل ، ثم هي لا تخلقها مطلقا على
أية حال » (٢٧) .

وهذا يعني أنه يعامل النوايا الواعية للكاتب على أنها مجرد علامة
من علامات عديدة أخرى ، لا تعطى القول الفصل في تفسير العمل الفني ،
وهي نفس الفكرة التي أشار اليها لوكاتش كثيرا وهي ضرورة اختبار
النصوص نفسها ثم تأتي بعد ذلك أقوال الكاتب .

(٢٦) الرشيد الغزي : النظرية الاجتماعية في الأدب ، ص ٥٠٩ .

(٢٧) جولدمان : المنهجية في علم الاجتماع الأدبي ، ص ١٣ .

ولكى نلاحظ في رؤية جولدمان ، أنه ينظر للفنان على أنه كائن اجتماعي يستطيع أن يعبر عن هموم الجماعة ورؤاها ، أي أن العمل الأدبي ليس تعبيرا محاثيا لوعي الفنان وإنما هو تعبير عن الفئة أو الشريحة الاجتماعية التي ينتمي إليها ، وينبغي أن نشير هنا أن اهتمام جولدمان بدراسة العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والابداع الأدبي ينصب على البنى الذهنية التي يطلق عليها (المقولات) ، وهو لا يهتم بمضمون هذين القطاعين من الواقع البشري ، ويعبر الكاتب عن هذه المقولات التي تنظم الوعي التجريبي لفئة معينة عن طريق الكون التخيلي الذي يبدعه الكاتب ولذلك فإن جولدمان يطالب الباحث « بالبحث عن البنية التي تشمل كلية النص ، ويستند في هذا الى قاعدة أساسية وهي أنه على الباحث أن يحيط بمجمل النص وألا يضيف إليه أي شيء من الخارج » (٢٨) ، حتى لا تتحول العملية النقدية الى عملية تفسيرية تعتمد على انطباعات الناقد .

وترتبط مرحلة البحث عن بنية بمرحلة الفهم ، حيث يتناول الباحث ضبط عناصر النص التي تشكل كليته وتحديد جميع العلاقات التي ترتبط بين هذه العناصر ، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة التفسير وهي تتعلق بالبحث في الذات الفردية للفنان من حيث هي معبرة عن الذات الجماعية « التي تمتلك البنية الذهنية المنتظمة للنتاج الأدبي بالنسبة لها طابعا وظيفيا ذا دلالة » (٢٩) .

ويذهب جولدمان الى أنه لا يمكن فصل مرحلة الفهم عن مرحلة التفسير ، فهذا الفصل ممكن من الناحية النفسية حيث نرى في السلوك الانساني تعبيرا فرديا مستقلا بذاته ، بينما علم الاجتماع التوليدي الذي ينادى به جولدمان يختلف مع المدرسة النفسية في تحليل الأدب ، ويرجع هذا الاختلاف الى رؤية جولدمان للسلوك الانساني ودلالته ، فهو يرى أن كل سلوك بشري يشكل جزءا على الأقل من بنية واحدة ذات دلالة ، ولكي نفهم هذا السلوك فينبغي إدراجه في هذه البنية التي ينبغي على الباحث الكشف عنها ، وهذه البنية لا يمكن فهمها إلا اذا أحطنا بتكوينها الفردي والتاريخي على التوالي .

والواقع أن جولدمان يدين في هذا التفسير النفسي الى عالم النفس البنيوي « جان بياجيه » ، لأن رؤيته تركز على أسس البنيوية الحديثة ، ومن أهم ممثليها العالم اللغوي دي سوسير ، وبياجيه ، أيضا أن جولدمان

• (٢٨) المصدر السابق

• (٢٩) المصدر السابق

ليس وحده هو الذى تأثر بالبنوية ، وانما نجد كثيرين من المفكرين استعانوا بمنهجها ، وحاولوا تطبيقه فى الفلسفة كما عند « التوسير » ، وفى اللغة وعلم النفس والتاريخ والاجتماع والأدب كما عند غيره من المفكرين المعاصرين .

ففكرة « التوالد » أو « التكون » التى يبنى عليها جولدمان نظريته هى « فكرة بنوية تشير الى خاصية أساسية فى نظرتها للمواضيع التى تدرسها وهى لا تقصد بها اطارا ثابتا وجامدا لا يتغير » (٣٠) ، وانما تتميز بالجرعة والتغير الدائمين ، ولا يتم رصدها مرة واحدة ، وانما لابد للباحث البنىوى من أن يراعى عملية التوالد التى يتطور اليها موضوعه ، وهذا ما يطبقه جولدمان ، ولذلك فان جولدمان يصوغ نظريته فى علم الاجتماع التوليدي ، على أساس أنه لا يفصل بين التاريخ وعلم الاجتماع ، وكذلك لا يفصل بين القوانين الأساسية التى تسيطر على السلوك الابداعى فى المجال الثقافى ، وبين تلك القوانين التى تتحكم فى السلوك اليومى لكل انسان فى الحياة اليومية .

ولذلك فان جولدمان يراعى عند تطبيق هذه الفكرة ، أنه فى داخل هذا الاطار الشامل للقوانين العامة توجد خصائص وقوانين خاصة يتميز بها سلوك بعض القطاعات الاجتماعية ، ولذا لابد من استنتاج القوانين العامة للسلوك لنرى الى أى حد يمكننا أن نبين القواعد الخاصة التى يتميز بها الابداع الثقافى والأدبى داخل الكل الاجتماعى الذى ينتمى اليه ، لأنه ليس من المعقول أن ندرس الابداع الثقافى بمعزل عن الحياة الاجتماعية العامة التى ينشأ فيها ، وهذا ما أكدته لوكاتش من قبل حيث بين استحالة دراسة النصوص الأدبية بمعزل عن مبدعها وعن علاقاته الاجتماعية والتاريخية المنغمس فيها ، والواقع أن جولدمان يتفق مع لوكاتش فى تبني مقولة الكلية كمنهج لادراك المجتمعات ، وتعنى هذه المقولة لدى جولدمان التفوق الشامل لكل على الأجزاء ، لأنه يعتبر أن منهج تقسيم الظاهرة الى أكبر عدد ممكن من الأجزاء وفق المنهج الديكارتى ، قد يصلح فى الرياضيات ، لكنه لا يصلح فى العلوم الاجتماعية ، التى تدرس تطور المجتمعات البشرية ولذلك فان جولدمان ينادى فى منهجه بالاعتماد على مصطلح « الكلية المتعينة » (Concrete Totality) فى مقابل الكلية المجردة التى يقصدها هيجل فى التنقل بين الكل وأجزائه ، والربط بين التوصيف والفهم والتفسير ، وهى مراحل المنهج لديه ، فحركة البحث ترتبط لديه بوصف البناء النوعى الخاص بالموضوع المدروس ، وصفا

(٣٠) الطاهر لبب : سوسيولوجية الغزل العربى ، ص ٢٥ .

خاصا بحيث نربطه بالبناء الأشمل ، وهذا ما يؤكد الجدل القائم بين الجزئي والكلّي والنوعي والعام .

وقد أشرنا في الفصل الثاني ، الى توظيف لوكاتش لمقولة الكلية بشكل جدلي ، ليس فيما يختص بدراسة المجتمع فحسب ، وانما لدراسة كلية النصوص الأدبية أيضا ، وهذا يعكس استفادة جولدمان بشكل مباشر في تأسيس رؤيته من جهود لوكاتش النظرية .

نعود الى جولدمان ، والى طريقته في تحليل الأعمال الأدبية التي تعتمد على الفهم والتفسير ، من الضروري أن نناقش مناهج التأويل والتفسير للنصوص الأدبية عند الاتجاهات الأخرى ، لا سيما عند دلتاي الذي طالب الباحث بالتعاطف والمشاركة الوجدانية مع موضوعه ، حتى يتمكن من إعادة معايشة الأحداث من جديد وهي نفس الفكرة التي نجدتها أيضا لدى كولنجوود في منهجه لدراسة التاريخ ، لكن جولدمان يتحفظ على هذه الاتجاهات التي يطلق عليها (الأدبيات الرومانسية في دراسة التاريخ) ، قائلا « بأن تعاطف الباحث مع موضوعه أو النفور منه هو مجرد عامل مساعد على الفهم ، وهو يستوى مع حالة الباحث النفسية والصحية أثناء دراسة موضوعه ، وهذا لا يؤثر بشكل مباشر في البحث ، لأن مقولة التعاطف أو المشاركة الوجدانية ليس لها صلة بالمنطق أو الاستمولوجيا » (٣١) .

والواقع اذا اردنا أن نميز منهج جولدمان في الفهم والتفسير عن منهج دلتاي فيمكن أن نقول ان الفهم والتفسير ليسا طريقتين ذهنييتين وانما هما طريقة واحدة ، ولكن احدهما تسبق الأخرى ، فالفهم هو الكشف عن بنية دالة محاثية للموضوع المدروس ، أما التفسير فليس سوى ادراج هذه البنية من حيث هي عنصر مكون ووظيفي في بنية شاملة مباشرة ، ولذلك فاذا وضع الباحث البنية الشاملة موضع البحث فينبغي عليه أن يبحث عن بنية أشمل تستوعب موضوعه .

وينتج عن ذلك ، أن على كل بحث وضعي في العلوم الانسانية أن يتموضع على مستويين مختلفين :

مستوى الموضوع المدروس ومستوى البنية الشاملة ، ويكمن الفرق بين هذين المستويين في البحث خاصة في درجة التقدم التي يصل اليها الباحث على كل من الصعيدين ، (٣٢) .

ونفهم من النص السابق أن جولدمان لا يهتم بالبنية الشاملة الا من

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٧

(٣٢) جولدمان : المنهجية في علم الاجتماع الأدبي ، ص ١٨ .

خلال وظيفتها التفسيرية لموضوع دراسته ، فالباحث يريد أن يكشف العلاقة بين البنية المدروسة والبنية الشاملة ، بقصد الاطلاع على تكوين البنية الأولى من حيث هي وظيفة للثانية ، وعلى ذلك يمكن أن نحدد الأمر بشكل أوضح ، فنعتبر كل دراسة محائية للموضوع المدروس ، وتدور داخل النص ولا تخرج عنه في الفهم ، أما التفسير فهو كل ما ربط بين النص وبين الوقائع الموجودة خارجه ، ومن خارجه ، ومن خلال هذا المنظور يمكن أن نحكم على الاتجاهات النقدية التي تربط الأعمال الأدبية بشئ خارجي عنها ، بأنها تقدم تفسيراً للعمل الأدبي وليس تحليلاً نقدياً ، لأن النقد لدى جولدمان يرتبط أولاً بالدراسة الداخلية للنص دون أن نحيله الى شئ خارج عنه الا حين نكتشف بنيته الداخلية .

وهذه النقطة تحدد لنا موقف جولدمان من الاتجاهات النفسية في النقد الأدبي ، التي تبدأ من تحليل مكونات الشخصية الفنية من الناحية النفسية ، أو تحليل نفسية المبدع ، فهذه الأعمال تمتلك طابعاً تفسيرياً ، وعلاوة على أنها تنطلق في دراسة العمل الأدبي من مقولة أن هنالك تطابقاً بين الوعي والسلوك ، أو بين وعي الكاتب وابداعه ، ولكن هذا من الناحية العلمية غير صحيح ، لأن السلوك لا يعكس الا درجة معينة من درجات الوعي .

أما باحث التحليل النفسي الذي يبحث في الأعمال الأدبية عن تفسير للاوعي الكاتب ، « يتناسون أن ما يقومون بتحليله هو مجرد نصوص وليس أشخاصاً أحياء ، ولذلك فلا يحق لنا إضافة أي شئ الى نص لا يقصد أن يتحدث عن اللاوعي » (٣٣) .

ويتوقف جولدمان عند هذا الاتجاه النفسي في التحليل النقدي الذي يبدو للأدباء أنه أكثر التفسيرات استساعة ، لأنه أكثر الاتجاهات انتشاراً بينما يجب على الباحث أن ينظر الى كل التفسيرات التي يطرحها العمل الأدبي بنفس الحبيدة التي ينظر بها الى اتجاه دون آخر ، ولا بد للباحث أن يدرك النطاق التي تمارس فيه هذه التفسيرات موضوعاً ذا دلالة ، وبهذا الشكل فإن التفسير النفسي يصبح واحداً من التفسيرات العديدة التي يمكن تطبيقها على العمل الأدبي .

ولذلك فإن جولدمان يؤكد أنه يجب على الباحث في علم الاجتماع الأدبي ، حين يتناول مؤلفات عديدة ، أن يزيل سلسلة بأكملها من المعطيات التجريبية التي تبدو له في البداية جزءاً من الموضوع المدروس ، وعليه

أيضا اغناء العمل بمعطيات أخرى لم يسبق له أن فكر فيها أثناء بداية عمله ، « فكلما اكتشف الباحث بنية شاملة ثم أخذ يدرسها ، سيكتشف لها بنية أشمل ، ولذلك فإن هناك اختلافا جذريا بين علاقة التأويل والتفسير ، خلال البحث ، وبين الطريقة التي تظهر عليها هذه العلاقة عند نهاية البحث » (٣٤) ولذلك فهو يركز على هذا فيقول :

« ان التفسير والفهم يتعززان ، خلال البحث ، بشكل متبادل ، بحيث يجد الباحث نفسه مدفوعا للعودة باستمرار الى الواحد منهما والآخر ، والعكس بالعكس ، في حين أنه يستطيع عند ايقافه البحث لعرض نتائجه ، بل ويجد نفسه مرغما على الفصل بطريقة دقيقة ما أمكن ، بين فرضياته التأويلية المحايثة للعمل وبين فرضياته التفسيرية المفارقة له » (٣٥) .

والواقع أن أهمية منهج جولدمان تكمن في استحالتة أن يقدم بشكل قبل الحقائق الخارجية على العمل الأدبي التي تستطيع القيام بوظيفة تفسيرية بالنسبة الى صفاتها الأدبية الخاصة ، وهذا يعني أن النقد لديه يمارس عملية اكتشاف حقيقة للنص الأدبي ، لأنه لا ينطلق من معطيات محددة مثل التفسير الذي ينطلق من علم النفس الفردي الذي يدرس الكاتب ، على أساس النظرة القائلة التي تعتقد أن العمل الأدبي هو انعكاس لنفسية الكاتب ، التي يمكن أن نرد عليها بأننا في الحقيقة لا نعرف الكثير عن نفسية الكاتب الذي ندرس نصه ، ولذلك فإن علم النفس التفسيري المزعوم ليس سوى اسهاب خارج عن حدود العمل الذي يفترض أنه يفسره ، علاوة على أن التفسيرات السيكلوجية لم تنجح في الاحاطة الا بجزء من عناصر النص الكلية .

فالباحث في علم الاجتماع الأدبي لدى جولدمان لا ينطلق من تفسير أولي ، وهذا يعني اتفاقه مع لوكاتش في ضرورة البحث عن العلاقة بين الشكل الفني الذي يطرحه العمل الأدبي ، وبين البنية العامة للمجتمع ، ونلاحظ أن فهم لوكاتش للشكل يستوعب كلية العمل الأدبي ، وبذلك لا يولى أى عنصر من عناصر البحث أهمية على حساب باقى العناصر ، وإنما ينظر للعنصر باعتباره بنية تلعب وظيفة في الكل البنيوي الذي تنتمى إليه .

والواقع اذا بينا الاختلافات القائمة بين علم الاجتماع البنيوي للأدب

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٠ .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٢٣ .

كما يقصده جولدمان ، وبين التفسير التحليلي النفسي ، أو التاريخ التقليدي ، للادب من جهة أخرى ، فلا بد أن نوضح الاختلاف بين بنيوية جولدمان ، والبنيوية الشكلية بوجه عام . تختلف بنيوية جولدمان مع البنيوية الشكلية في نظرتها للسلوك الانساني ، ومحتوى هذا السلوك في التاريخ ، فالبنيوية الشكلية تنظر لمجموع السلوك الانساني ، باعتباره يمتلك طابعا بنيويا ، بينما بنيوية جولدمان ترى على النقيض من ذلك ، ان كل سلوك له طابع بنيوي ، ويرجع هذا الخلاف الى أن البنيوية الشكلية ترى في البنى قطاعا أساسيا ، أى أنها تنظر اليه باعتباره مجرد قطاع يخص السلوك البشرى الشامل وتطرح جانبا كل ما يرتبط ارتباطا وثيقا بوضعية تاريخية معينة ، أو البحث في دلالة محددة لهذا السلوك ، ويؤدى هذا الى نتيجة خطيرة وهى الفصل بين البنى الشكلية وبين المحتوى الخاص لهذا السلوك .

ولذلك فان التحليل البنيوي لدى جولدمان يدرس السلوك الانساني مرتبطا بأوضاعه التاريخية ومحتواه الفردى ، ورغم التناقض بين التحليل البنيوي للسلوك والتاريخ العيني للأحداث ، الا أن جولدمان يتجاوز هذا بإبراز الطابع الكلى للظاهرة التى ندرسها ، لأن الواقع الاجتماعى والتاريخى يبدو فى لحظة معينة على هيئة خليط متشابك الى أقصى حد ، وهنا تكتسب الدراسة البنيوية أهميتها ، بحيث يساعدنا الادراك الكلى للنصوص على أن نراها جزءا من الواقع التاريخى الذى أنتجها وهو جزء منها .

والحقيقة أن الاختلاف الجوهرى لجولدمان مع البنيوية الشكلية يتمثل فى اعتبار دى سوسير أن هنالك فرقا أساسيا بين اللغة والكلام ، فاللغة لديه هى مجموعة من الأنظمة التعبيرية التجريدية ذات القوانين العامة ، وهى تعتبر تحصيليا لتاريخ الجماعة التى تستعملها ، أما الكلام فهو استخدام الأفراد للغة فى حياتهم الواقعية ، وبالتالي لا يمكن تطبيق المراحل المنهجية للغة على الكلام ، لأنه لا يمكن اثبات الخواص الدلالية للغة فى حد ذاتها ، ولذلك تصل البنيوية الشكلية الى نتيجة مؤداها خروج الأعمال الأدبية من نطاق اللغة ودخولها فى نطاق الكلام ، مما يحرمها من البحث فى الدلالة ، وهنا يعترض جولدمان على اعتبار الأعمال الأدبية منتسبة للكلام وليس للغة لأن هذا معناه أن ننظر اليها باعتبارها وحدات مستقلة غير تاريخية وغير زمنية ، بينما جولدمان يرى أن كل حدث سواء كان فرديا أو جماعيا ، يعتبر نتيجة لتطور جزئى أو كلى ، ولذلك فانه ينظر للعمل الأدبى باعتباره له صفة مميزة داخل الاطار اللغوى الشامل ،

ويمكن أن تتضح لنا أساليب العمل الفني حين نحلل دلالة اللغة في العمل الفني وتميزها ، وهذا عكس ما تذهب اليه البنيوية اللغوية الشكلية (٣٦) .

ولم يكتف جولدمان بنقد البنيوية اللغوية فقط ، وإنما حاول تطبيق منهجه هذا في دراستين ، الأولى في كتابه الرئيسى « الاله المختبىء » (Hidden God) ويدرس فيه الرؤية المأساوية عند كل من باسكال من خلال تأملاته ، ورأسين من خلال أعماله المسرحية .

وفى هذا الكتاب تظهر استفادة جولدمان من أفكار لوكاتش فى استغلاله لمصطلح رؤية العالم ، الذى كان قد استخدمه هيغل ودلتاى وماركس وماكس فيبر ، واهتم به بشكل خاص لوكاتش فى كتابه معنى الواقعية المعاصرة ، حيث أراد أن يقيم علاقة بين رؤية العالم لدى الكاتب وطبقته والوضع التاريخى الذى يعيش فيه ، أما استخدام هيغل لهذا المصطلح فيرجع الى رؤية هيغل فى فلسفة التاريخ حيث يرى أن انتاج كل حقبة تاريخية فى الفن والفلسفة إنما يخضع لرؤية الكون المنبثقة عن الروح السائدة لهذه الحقبة التاريخية ، ويرى ماركس أن كل انتاج فكرى هو فى الأساس تعبير عن علاقات الانتاج السائدة فى عصر معين طبقا للرؤية السائدة للكون ، وهكذا فإن اضافة جولدمان لهذا المصطلح تتمثل فى تحديده للصياغة التصورية التى تعكسها رؤية العالم لدى الفنان والفيلسوف فالأول يميل الى رؤية تشخيصية ، بينما يقدم الثانى رؤيته فى صورة تصورات مجردة .

وأبضا يمكن أن نلتقى فى هذا الكتاب بمحاولة جولدمان صياغة منهجه بشكل عام مع تطبيقه على رأسين وبسكال ، وقد تطوّر هذا المنهج لديه فى كتابه اللاحق من أجل علم اجتماع للرواية ، وفى كتاب الاله المختبىء حيث يتحدث جولدمان فى التصوير عن أنه لا يوجد منهج بدون موضوع ، فالمنهج الذى يبدو كالتقالب الفارغة وتستوعب أى محتوى ، انتهى تماما ، فالمنهج لا يمكن تحديده سماته الا من خلال دراسته لموضوع معين .

وفى هذا الكتاب يشير جولدمان الى المحاور الأربعة التى سبق أن أشرنا اليها ، « ويتمحور الكتاب حول فكرة رئيسية هى أن الوقائع الانسانية تكون دائما ابنىة كلية ذات دلالة ، وتتمسم هذه البنية الكلية بسمات عملية ونظرية وانفعالية ، ويعتقد جولدمان أن هذه الأبنىة لا يمكن

(٣٦) انظر فى تطبيق هذه الدراسة التى قدمها الطاهر لبيب عن الشعر العربى ، بحثت أولا فى المفاهيم الدلالية التى تطرحها اللغة ، وطبقها فى دراسته على الشعر العربى ، لا سيما الغزل العربى ، انظر الكتاب ص ٣٥ - ٤٥ .

دراستها الا من خلال منظور عملي يتأسس على قبول مجموعة معينة من سلم القيم « (٣٧) » .

وقد أطلق جولدمان على هذا البناء مصطلح « الرؤية التراجيدية » والذي استطاع من خلاله أن يدرس كثيرا من الجوانب الايديولوجية واللاهوتية والفلسفية ، ولذلك فهو أثناء الدراسة يلتفت الى أشياء لم تكن فى حسبانته منذ بداية هذا البحث ، وقد عبر جولدمان عن مفهوم الرؤية التراجيدية من خلال الأبعاد الفلسفية الخاصة بالوجود وهى الله والعالم والانسان ، وقد درس من خلال هذه الأبعاد الجانسينية المتطرفة (*) ، فيقول عن هذه الرؤية فى كتابه « الماركسية والعلوم الانسانية » :

« وعلى سبيل المثال نذكر كيف أن فهم المخاطر لباسكال أو ماسى راسين هو نفسه الكشف عن الرؤية المأساوية المكونة للبنية الدالة المنتظمة لكل من هذه الأعمال فى جملته ، فى حين أن فهم الجانسينية المتطرفة هو نفسه تفسير لتكوين الأفكار والماسى الراسينية . وعلى نفس النحو نذكر كيف أن فهم الجانسينية هو تفسير لتكوين الجانسينية المتطرفة ، وأن فهم تاريخ الطبقة الأرستقراطية المثقفة للقرن السابع عشر ، هو ذاته تفسير لتكوين الجانسينية ، كما أن فهم العلاقات الطبقيّة فى المجتمع الفرنسى للقرن السابع عشر ، هو تفسير لتطور الأرستقراطية المثقفة وهكذا » (٣٨) .

وهكذا يبين جولدمان كيف أن مفهوم « الرؤية التراجيدية » ، يصلح لتفسير الميادين الثلاثة وهى الجانسينية وأفكار باسكال ، ومسرح راسين ، وكل منهما يفسر الآخر نتيجة لارتباطهم ببنية أعم وأشمل .

أما التطبيق الثانى لأفكار جولدمان فيتضح فى كتابه « نحو علم اجتماع للرواية » (Towards a Sociology of the Novel) ، وفيه يركز الاهتمام على دراسة العلاقة بين الأنماط الشكلية للرواية ، وبين الأنماط الاقتصادية التى تسود المجتمع ، وفى التصدير يبين لنا جولدمان صراحة كيف أن كثيرا من أفكاره يتأسى على جهود لوكاتش النظرية ، بل انه يركز

(٣٧) جولدمان : المنهجية وعلم الاجتماع الأدبى ، ص ٤١ .

(*) الجانسينية (Jainism) هى مذهب مسيحي يقوم على فكر اللاهوتى البولندى كوريليوس جانسينيوس (١٩٨٥ - ١٦٣٨) ، الذى اشتهر بكتابه « أوغسطين » (١٦٢٨) ، وقد سمي فيه الى احياء مذهب القديس أوغسطين حول العفو الالهى والقدر .

(٣٨) جولدمان ، المنهجية وعلم الاجتماع الأدبى ، ص ١٧ .

— مثل لوكاتش — على دراسة الشكل الروائي نفسه كمدخل لدراسة البنية الأدبية في العمل الفني .

وقبل أن نتعرض الى تحليل العلاقة التي يقيمها جولدمان بين القيم التبادلية في السوق ، وبين أنماط الشكل الروائي ، ويمكن أن نشير الى موضوعات هذا الكتاب الذي يضم خمس دراسات ، الدراسة الأولى منها : تتناول مقدمة لدراسة مشكلات الدراسة السوسيولوجية للرواية ، وفيها يبين الصعوبات التي تعترض الباحث الاجتماعي وهو بصدد الأعمال الروائية ، ومنها نتبين أصوله النظرية التي تعود الى لوكاتش والى رينيه جيرار ، وفي الكتاب احالات كثيرة الى كتب لوكاتش ، لا سيما « التاريخ والوعي الطبقي » الذي مده بكثير من المفاهيم النظرية حول أنماط البناء الاقتصادي الذي يتضح في دراسة لوكاتش التي تحمل عنوان « التشيؤ ووعي البروليتاريا » ، حيث يحلل القيم التبادلية للسلع في المجتمع الرأسمالي ، وعلى أساسها بنى جولدمان كثيرا من فروضه النظرية ، ويشير أيضا الى كتاب جيرار « الكذب الرومانتيكي والحقيقة الروائية » ، وكيف أن لوكاتش وجيرار توصلا لنفس النتائج وهما يدرسان الرواية ، رغم أن جيرار لم يقرأ أعمال لوكاتش (٣٩) .

أما الدراسة الثانية فهي تقدم مدخلا للدراسة البنيوية حول روايات مالرو (Marlraux) (٤٠) وهي دراسة لبنائية الأشكال الداخلية للرواية عند مالرو ، حيث أنه لم يطبق الجوانب السوسيولوجية الا في حدود ضيقة وأما الدراسة الثالثة فيتناول فيها الرواية الجديدة والواقع ، وفي هذا الجزء يحلل فيه أعمال كافكا وفيه نلاحظ أن موقف جولدمان من الطبيعة والحركات التجريدية الحديثة ، يختلف بشكل جذري عن موقف لوكاتش التقليدي ، اذ يعمد جولدمان الى ربط هذه الأعمال بطبيعة التطور الكلي للمجتمعات المعاصرة (٤١) ، ويصل الى نتيجة مؤداها أن روايات كافكا وآلان روب جرييه بأشكالها الفنية تعطي أعمق تعبير عن موقف الإنسان المعاصر من العالم ، بينما لوكاتش كان ينظر الى هذه النصوص على أنها تعبير عن الانحلال واللامعقولية واللاتاريخي ، ولعل السبب الذي جعل جولدمان يتفق مع لوكاتش في المنطلقات النظرية ويختلف معه في النتيجة ، هو أن لوكاتش في الأساس فيلسوف نظري ، يعتمد على التحليل النظري والتأليف بين الأفكار على أساس المنهج ، بينما جولدمان رغم أنه

— Goldmann : Towards a Sociology of the Novel, p. 1. (٣٩)

— Ibid. p. 81. (٤٠)

— Ibid., p. 135. (٤١)

ابتدا بدراسة الفلسفة ووضع الأسس النظرية لمنهجه ، حتى « ان عالم الاجتماع الفرنسى جورج جيريفتشى يعتبر أعماله تنتسب الى علم اجتماع المعرفة » (٤٢) ، الا أنه انتهى كباحث اجتماعى ، يستخدم الأدوات المتاحة فى العلوم الاجتماعية لاختيار فروضه ، ولذلك فهو يتجه الى رصد الواقع عن طريق الملاحظة والاختيار .

أما الجزء الرابع فيحلل أحد أفلام «روب جرييه» Robe Gariet (٤٣) فى دراسة قصيرة للغاية لا تتجاوز خمس صفحات ، يؤكد فيها على نفس المعانى التى سبق وأن أشار إليها فى معرض حديثه عن الرواية الجديدة .

أما الدراسة الأخيرة فيتناول فيها أسس المنهج البنىوى التولىدى فى دراسة تاريخ الأدب ، حيث ينطلق فى تحديده للمنهج على فرضين أساسيين هما : هناك علاقة تشابه بين الشكل الروائى الكلاسيكى وبين أنماط التبادل الاقتصادى فى المجتمع الرأسمالى ، هذا هو الفرض الأول ، أما الثانى فهو وجود علاقة من التوازى بين التطورات اللاحقة التى حدثت للشكل الروائى ، والبناء الاقتصادى (٤٤) .

ونتيجة لهذا فإن جولدمان يتساءل عما اذا كانت الرواية تتميز بهذا الشكل الجدلى ، الذى يستوعب العلاقة المتشابهة بين الفرد والعالم ، قدبقى خلال هذه القرون ، وخرج من أمم تتحدث لغات متباينة ، ألا يمكن أن يكون هناك علاقة تشابه بين هذا الشكل الروائى الذى استوعب التعبير عن حقبة بأكملها وبين أهم جوانب الحياة الاجتماعية وهو الجانب الاقتصادى ؟

واجابة جولدمان عن هذا التساؤل تتحدد فى فرضية أساسية لديه ، وهى اعتقاده أن الشكل الروائى يعد بديلا - على المستوى الجمالى - للحياة اليومية فى المجتمع القردى الذى تسود فيه السلعة كقيمة تبادلية فى السوق ، بمعنى أن أى مجتمع يوجد فيه عدد من الأبطال المازومين ، الذين يستعاضون عن الإحباط الذى يواجهونه فى الحياة اليومية ، بالممارسة على مستوى الإبداع ، ولذلك فإن البطل لديه يصبح صيغة للتعبير عن العصر بأكمله ، لأنه وسط العمل الأدب - تتحدد له سمات عميقة تجسد أبعاد العصر الذى ينتمى إليه . وعلى ذلك فإذا كان جولدمان يرفض الانعكاس السلبى بين الحياة الواقعية والفن ، ويعتمد على صيغة أخرى هى

(٤٢) السيد ياسين : التحليل الاجتماعى للأدب ، ص ٢٣ .
 — Goldmann : Towards a Sociology of the Novel. trans. (٤٣)
 by Alan Sheridan, Tovi toek, 1975, p. 156.
 — Ibid.; p. 158. (٤٤)

التمائل البنيوي ، فانه يصل الى نتيجة هامة وهي أنه يوجد تشابه دقيق بين الشكل الروائي ، وبين العلاقة اليومية للناس مع السلع بشكل عام .

وجولدمان ، في تحليله للقيمة التبادلية للسلع التي تتحدد بواسطة قيمة استعمالها ، يستعير تعبير لوكاتش عن سيادة التعبير الكمي في العلم الطبيعي على حساب الكيف ، ويطبق هذا على مجال القيم ، وعلاقات الناس اليومية التي تتحدد طبقا لعلاقات الانتاج السائدة ، مما يجعل كل علاقة حقيقية تميل الى الجانب الكمي ، لأن الناس ينزعون الى قيم التبادل بمعنى أن التبادل يتم بسبب رغبة الفرد في تحقيق الربح المشروع ، فلا يهتم القيمة الاستعمالية ، وانما يهتم بالقيمة التبادلية التي تعود عليه بالنفع ولكن رغم هذا المناخ ، يوجد عدد قليل ، يأخذون وضعهم على هامش المجتمع ، وهم الأبطال المأزومين الذين أشرنا اليهم ، « ولم يقبلوا الخداع الرومانسي الذي يصر على الشرح الكامل بين ما هو داخلي ، وبين ما هو خارجي ، ولذلك فهم لم ينساقوا وراء القيمة التبادلية وانما سعوا وراء القيم الاستعمالية ، ويظهر نشاطهم الخلاق من خلال أعمال فنية مختلفة ، سواء كانت رواية ، أو لوحة ، أو قطعة موسيقية ، ولكن رغم هذا فانهم يبيعون أعمالهم عن طريق التبادل بالنقد حتى يتيحوا لأنفسهم أن يبحثوا عن قيم الاستعمال الكيفية وحتى يتعدوا عن قيم التبادل الكمية » (٤٥) .

ويعتقد جولدمان أن الشكل الروائي بتعقيده وتناقضه الجدلي ، يماثل الواقع الذي يعيش فيه الناس في حياتهم اليومية ، والسؤال الآن كيف يقيم جولدمان قواعد الارتباط أو العلاقة بين الأبنية الاقتصادية وبين أشكال التعبير الأدبية ، لا سيما وأنه يؤكد أن من يقوم بهذا التعبير هو من يأخذ وضعه على هامش المجتمع ؟

ويمكن الاجابة على هذا من خلال التحليل الذي قدمه جولدمان للبنية الأدبية مختلفا مع البنيوية الشكلية ، فهو يبحث في دلالة اللغة كما تتبدى في الأدب ، « لأن اللغة ، حتى الشفوية منها تفرض على الفنان مكتسباتها ومحتواها الثقافي ، فهذه الحتمية تجعل من الفنان أيا كان وضعه في المجتمع ، معبرا عن الواقع المباشر بشكل تماثلي » (٤٦) ، لأن اختياراته محكومة بمحتوى الوعي الجمعي الذي ينتسب اليه الفنان ، وقد لا يكون

— Goldmann : Towards a Sociology of the Novel, p. 141. (٤٥)

(٤٦) طاهر لبيب : سوسيولوجية الغزل العربي « الشعر العذري نموذجاً » ترجمة : حافظ الجبالي منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨١ ص ٤٠ ، وهذا الكتاب هو في الأصل رسالة تقدم بها الطاهر لبيب الى السربون تحت اشراف جولدمان نفسه مستخدما منهج البنيوية التوليدية .

الفنان داعيا بذلك ، والمضمون الأدبي بحكم الانتقالات المتتابعة ، يقوم هو نفسه بإنشاء صورة تعبيره الخاص ، بمعنى أن جولدمان يرى أن جميع مجالات الفكر الانساني بما فيها الفلسفة واللاهوت والأدب لا تخرج عن الآلية الداخلية التي تجعل المنقول وهو الحياة الواقعية ينفك بصورة ما ، لكي يعيد الفنان بالاعتماد على العناصر التي تؤلفه خلق صياغة جديدة للحياة اليومية ، ليس بينها وبين الواقع تماثل ظاهري ، وهنا يأتي دور الناقد في البحث عن الدلالة والرمز ، فالتأويل يرتبط هنا بالتعبير عن الجوهر المتماثل بين كل من العمل الأدبي والواقع الاجتماعي ، وهذا يعني تطور مقولة الكلية التي طرحها لوكاتش كمقولة جمالية ليتخذ لدى جولدمان معنى التماثل ، أي أن العمل الأدبي والواقع يتماثلان في التعبير عن الكلي في كل منهما ، حتى ولو كانا مختلفين في الظاهر .

إذا تأملنا المجتمعات الرأسمالية الحديثة التي تنتج من أجل السوق، سنرى أن هناك مجموعة من القيم السائدة وهي مجموعة من القيم الليبرالية المرتبطة بنمط الانتاج الرأسمالي نفسه ، مثل قيم الحرية والمساواة والملكية ومن خلال هذه القيم نمت مقولة السيرة الفردية ، التي أخذت في الرواية صورة البطل المشكل التي أشار إليها لوكاتش ، والتي تنمو بفعل خبرة البطل وصراعه مع العالم والموضوعية الاجتماعية التي يتناقض معها .

ولذلك فان جولدمان يرصد لنا أنماط البطل على أساس أنماط الحياة الاقتصادية وتطورها ، في ثلاثة أنماط محددة في مضمونها الاجتماعي والاقتصادي وشكلها الفني الذي ينبثق عنه ، فالنموذج الأول يعبر عن البطل المشكل المعبر عن الاقتصاد الليبرالي الذي أشرنا إليه ، ويرتبط هذا النموذج بالنموذج الثاني الذي يتميز الشكل الروائي باختفاء البطل ، والتعويض عنه بعرض عوالم مختلفة لها صلة وثيقة بالأيديولوجيات المختلفة ، ويلاحظ أن هذا النموذج انتقل ، لأن الرواية تنتقل فيه من دراسة الفرد الى دراسة الجماعة وفق أيديولوجية معينة مثل الواقعية الاشتراكية ، ويتفق هنا جولدمان مع لوكاتش ، فان هذه العوالم الجديدة التي تطرحها الرواية قد أثبتت ضعفها الشديد وعدم قدرتها على خلق أشكال أدبية متماسكة ، لأنها وقعت في الوعي الزائف نتيجة تزييفها للواقع ، فبدلاً من أن يحاول الفنان كشف الواقع ، فإنه يعتمد بشكل قصصى التعبير عن رؤى أيديولوجية ، محددة ، دون أن يحاول نقد الواقع نفسه (٤٧) .

(٤٧) انظر عرض لوسيان جولدمان لهذه الأنماط في : من أجل علم اجتماع للرواية — Goldmann : Towards a sociology of the novel, p. 146.

أما النموذج الثالث فيبدأ في رأى جولدمان من أعمال الكاتب التشيكي كافكا ، وتمتد حتى اتجاه الرواية الجديدة لآلان روب جرييه ، وناتالي ساروت ، كما تتميز هذه النماذج بالكف عن محاولة استبدال السيرة الفردية ، بالسيرة الجماعية ، وتتميز هذه الأعمال من وجهة نظر جولدمان عن الأعمال الكلاسيكية في الرواية بأنها تستبعد عنصرين أساسيين في التشكيل النوعي للرواية ، وهما الأبعاد النفسية للبطل التي نلتقى بها لدى دستوفسكي مثلا ، بينما لا نجد هذا في أعمال كافكا ، التي تركز على وصف الكابوس الخارجى الذى يجثم على النفس الانسانية ، دون أن نشير بشكل مباشر الى أبعاده النفسية ، هذا هو العنصر الأول ، أما الثانى فهو استبعاد تاريخ الشخصية ، أما بلغة لوكاتش الوعى بالمصير ، فهذا ما لا نجده فى هذه الأعمال ، حتى تبدو الشخصيات كأنها بدون تاريخ فعلى تتحرك خلاله مما جعل لوكاتش يصفها بأنها اتجاه لا تاريخى ، ولكن جولدمان يرى فى هذه الأنماط أشكالا جديدة للتعبير عن سلم القيم السائد فى الحياة المعاصرة ، وانه لكى نفهم هذه الأعمال فعلينا أن ندرس التغيرات التى تطرأ على الواقع ، لأنه اذا كان الواقع يتغير على مدار التاريخ ، فلا بد أن يتغير الشكل لادراك متغيرات الواقع .

والسؤال الذى يثار بعد هذا العرض الذى قدمناه عن نظرية جولدمان السوسولوجية فى دراسة الأدب ، أين يمكن أن نضع جهود جولدمان فى تاريخ علم الجمال ؟

يمكن اعتبار جهود جولدمان امتدادا لعلم الجمال الكلاسيكى ، حيث تتطور مفاهيم كانط وهيغل وماركس ولوكاتش من خلال الخطوات الاجرائية التى يقترحها جولدمان يحدد العلاقة بين القيمة الجمالية والقيمة الأدبية تبعا لمفاهيم علم الجمال الألمانى ، « الذى يحدد هذه القيمة على انها توتر بين التعدد والوفرة المحسوسين من جهة ، وبين الوحدة التى تنظم هذا التعدد فى كل متماسك من جهة أخرى » (٤٨) .

ولذلك فان معظم أعمال جولدمان التى استعرضناها تنطلق من كتابات لوكاتش الشاب ، الذى كانت واضحة لديه هذه المفاهيم حول الوحدة والكلية والتاريخية كأوضح ما يمكن ، وقد ركز لوكاتش الشاب أيضا على دراسة هذا التوتر ، ولا سيما على عنصر واحد من هذا التوتر وهو عنصر الوحدة ، والنظر اليه باعتباره بنية تاريخية ذات دلالة متماسكة توجد أسسها فى سلوك بعض الفئات الاجتماعية . وأبحاث جولدمان قد ركزت على دراسة الرابطة البنيوية بين الكون الأدبى والشكل الذى يعبر

عنه ، وهذا يعبر عن جانب الوحدة ، أما الوفرة والتعدد فيتمثل في التفاصيل الفردية التي يتشكل منها العمل الأدبي ، وهى تعكس أوضاع الكائنات الفردية فى صور خاصة . وعلى هذا فان علم الجمال لدى جولدمان يدرس هذا التوتر بين الجوانب الكلية للعمل الأدبي التي تشكل لنا فى النهاية دلالاته ، وبين التجسيدات الجزئية التي تتعدد فى العمل الفنى . ومهمة الناقد لديه أشبه بمهمة الفيلسوف ، لأنه يحول التجسيدات الفردية الى لغة كلية يمكن من خلالها استخراج رؤية للعالم ولذلك فهو يقول : « يمكننا أن نميز بين الأدب والفلسفة التي تعبر عن نفس رؤى الأدب ، ولكن على صعيد التصورات المجردة (فليس « الموت » هو ما فى (فيدرا) ، ولا « الشر » وهو ما فى فاوست ، وإنما هناك فيدرا المختصرة وشخصية مينسنو فيليس المتميزة ، وعلى العكس من ذلك فليس ثمة شخصيات مفردة لا عند باسكال ولا عند هيغل ، وإنما هناك فقط « الشر » ، و « المسوت » (٤٩) .

وبناء على ذلك نجد أن جولدمان يرتبط بالهيجلية ، لأن الفن لدى هيغل كما أوضحنا فى أكثر من موضع هو التعبير الحسى عن الفكرة ، وهو نفس المعنى الذى يشير إليها جولدمان فى تحديده للقيمة الجمالية والقيمة الأدبية ، ولأن الحسى مرتبط دوماً بالجزئى والعينى ، فإنه يحاول دراسة هذا الجدل القائم بين الجزئى والكل ، والمجرد والعينى من خلال دراسته للبنية الرئيسية للعمل الأدبي التي تفصح عن رؤية العالم .

ويبقى بعد هذا أن نشير الى وظيفة الفن عند جولدمان ، وهى مرتبطة الى حد كبير برؤيته لطبيعة الفن ، فهو - أى الفن - فى سياق نظريته الاجتماعية ، يغدو وثيقة تمددنا بالمعرفة عن موقف الطبقات من الواقع الاجتماعى ، ولذلك فهو يتفق مع لوكاتش حول كثير من الأدوار التي أشار إليها ، والتي يمكن أن يلعبها الفن فى الواقع الاجتماعى ، ولذلك فإن نظريته للأعمال الأدبية تبين لنا ، ما لهذه الأعمال من وظيفة نقدية للمجتمع ، « لأنها فى النطاق الذى تتوصل فيه الى ابداع كون ثرى ومتعدد من الشخصيات الفردية والمواقف الخاصة ، وينظم هذا الكون بنية ما وزؤيته للعالم ، تجسد لنا الأوضاع التي تدينها وتقوم بالتعبير عن كل ما يمكن صياغته إنسانياً لصالح موقفها وسلوكها » (٥٠) .

وهذا مرتبط برؤية جولدمان لعلم الاجتماع ، حيث يظهر بشكل واضح أثر المادية التاريخية فى كتاباته لا سيما فى نقده لعلم الاجتماع

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٣٥ .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٤٠ .

كما هو عند كل من دور كايم وماكس فيبر اللذين تنقصهما من وجهة نظر، الموضوعية العلمية، وذلك لانهما لا يعترفان بالحمية الاجتماعية لكل فكر، وهو ما تنادى به المادية التاريخية، ويظهر هذا في اعتقاد جولدمان أن أعمال كبار الكتاب والفلاسفة والفنانين تكون ممثلة للواقع كلما عبرت عن رؤية العالم المتطابقة مع أقصى قدر ممكن من الوعي الممكن لطبقة من الطبقات وهذا الرأي نجده أيضا في تعريف لوكاتش للواقعية، بأنها تمثيل ما هو كلى فى المجتمع .

والواقع أن أهمية الدراسات التي قدمها جولدمان تنبع من كونها امتدادا لأعمال لوكاتش لا سيما فى عمله « نظرية الرواية » ، حين أراد أن يكشف بدقة عن التكوين المعقد للعمل الأدبي وعلاقته بالواقع الاجتماعى . وإذا كانت جهود لوكاتش قد أثمرت فى هذه الفترة المبكرة من حياته الفكرية عن نظريته فى أنماط رؤية العالم ، وأن كل نمط من أنماط هذه الرؤية يعد تعبيراً عن جماعة اجتماعية معينة ، فإن جهود جولدمان قد حاولت أن تحول هذه الرؤية النظرية الى مجموعة من الخطوات الاجرائية فى البحث العلمى الاجتماعى مع النص الأدبى .

والواقع أن النظرة النقدية لأعمال لوكاتش تجد أنها فى دراساته النقدية قد خرج عن حدود النقد الأدبى ، لأنه حاول أن يدرس أسس الصراع الاجتماعى وتكوين القوى الاجتماعية من خلال النصوص التي يدرسها ، وإذا كان لوكاتش يفتقد الى الأسس الاجتماعية التي تجعله قادرا على ادخال هذا الصراع فى الأدب والنقد دون أن يبدو ذلك مقحما على العملية الابداعية والنقدية ، فإن جولدمان استطاع برؤيته فى علم الاجتماع ، أن ينقل ميدان الصراع الاجتماعى الى ميدان النقد الأدبى دون أن يخل بأسس النظرة الاجتماعية للأدب ، لأنه حاول أن يجعل جهوده مرتبطة بتاريخ الفكر الاجتماعى المادى ، لا سيما عند « تين » Taimc ومرتبطة أيضا بتاريخ الفكر الجمالى فى الفلسفة الألمانية ، مما جعل تحليلاته النقدية أقرب ما تكون الى علم اجتماع المعرفة (على حد تعبير جريفتش) ، لأنه لم يكتفى بوضع خطوات اجرائية ، وإنما قدم تحليلا نظريا للأسس التي يقوم عليها فى كل خطوة علمية يقوم بها من أجل الكشف عن أنماط رؤية العالم فى النص ، بل ووقف طويلا أيضا أمام الاتجاهات الأخرى مثل المدرسة النفسية يدحض مزاعمها فى النقد الأدبى .

ولكن اذا كان جولدمان حاول أن يستوعب فى منهجه الاتجاه الشكلى من خلال المحافظة على دراسة بنية النص الداخلية دون أى احوالة خارجية وهو ما أطلق عليها مرحلة التفسير ، والاتجاه الاجتماعى ويتمثل فى مرحلة

التفسير . وهو تفسير بنية العمل الأدبي من خلال البنية العامة للمجتمع ، فإذا جولدمان يطالب الباحث منذ البداية بوجود معطيات أولية لديه ، وهي فهمه الكامل للبنية العامة للمجتمع ، التي يستطيع من خلالها أن يفسر البنية الداخلية للنص الأدبي ، وهذه مرتبطة أيضا بمنهج ورؤية كلية للواقع الاجتماعي وهي ما تميز الماركسية عن غيرها من الفلسفات .

وعلى ذلك فإن الجانب الايديولوجي في فكر جولدمان يتضح لنا في الحركة الاجرائية التي يقوم بها الباحث من التنقل بين البنية الداخلية للنص الى البنية الكلية للمجتمع بهدف فهم الصراع الاجتماعي . وعلى ذلك فإن كثير من الجوانب الايديولوجية التي طرحناها في رؤية لوكاتش الجمالية ، لا سيما في الجزء الخاص بالشكل والايديولوجيا ، نجد لها صدى في أعمال جولدمان بشكل أكثر وضوحا . وهذا يرجع في تحديد كل منهما للمقاصد الايديولوجية التي ينطلق منها كل منهما في مجال بحثه ، كمعطيات أولية قبل البدء في البحث .

ولذلك فإن الهدف النهائي لكل منهما ليس الدراسة الجمالية للنصوص الأدبية ، بقدر ما هو تحليل للرأسمالية المعاصرة ، لأن كل منهما يؤمن بالفكرة التي تؤكد ان طريق الاشتراكية يسبقه تحليل الرأسمالية تحليلا علميا وجدليا ، ولذلك فإن أعمال جولدمان تنتهي الى تمييز مرحلتين للرأسمالية وهما مرحلة الرأسمالية الامبريالية التي امتدت من سنة ١٩١٢ حتى عام ١٩٤٥ ثم مرحلة الرأسمالية المنظمة المعاصرة والتي تمتد من ١٩٤٥ حتى الآن ، ويميز جولدمان بين كل مرحلة من المراحل السابقة بسيادة شكل معين من أشكال الرواية ، ففي المرحلة الأولى يتميز الشكل الروائي باختفاء الفرد والبطل التقليدي في العمل الأدبي كقيمة أساسية نلتقي بها في الأعمال الكلاسيكية للرواية ، وفي المقابل نجد الأشياء والجماعة والسلع تحتل المساحة التي كان يحتلها البطل ، أما في المرحلة الثانية نجد الطابع الشيعي يسيطر على الرواية ، فتغرق في الوصف والسرد ، لأن الانسان فقد أهميته كفرد ، ويربط جولدمان هنا بين الصيغ الاقتصادية للمجتمع الرأسمالي ، وبين الشكل الداخلي للرواية ، بهدف أن يفسر الثانية على أساس الأولى فالاعلانات والسلع التي تروجها المصانع الرأسمالية هي تفسر لنا أعمال كافكا وجرييه وساروت ، لأنها - أي هذه الأعمال - تجسد المتغيرات الجديدة التي تطرأ على المجتمع المعاصر .

ولعل في استيعاب جولدمان للأنماط الجديدة في الرواية ، هو الذي يجعل أعماله تتميز بالمرونة والدينامية ، لأنه ينطلق كما قلنا من التحليل النهائي لكلية الواقع الاجتماعي ، بينما لوكاتش كان يتميز بالبحث عن المعايير الجمالية والاسس النظرية التي يستند اليها في تحليل الأعمال

الأدبية ، شأنه في ذلك شأن علماء الجمال الذين يبحثون عن الثوابت وسط المتغيرات المختلفة ، ولذلك فإن ما ساعد جولدمان هو بجوئه الاجتماعية التي خلعت على نظريته طابعا ديناميا متغيرا .
 بقى بعد ذلك أن نشير الى النقد الذى يمكن أن نوجهه الى نظرية جولدمان فرغم زعم جولدمان أنه يطبق الجدل الماركسى فى ميدان النقد الأدبى ، الا أن الجوانب الكانطية تتضح لنا فى تقسيمه للنقد الى مرحلتين الفهم والتفسير ، لأن كل منهما له حدود معينة فى التطبيق ، بمعنى أن الفهم المحايث لبنية النص الداخلية يرتبط بأدوات مغايرة التى يفهم بها الباحث البنية الكلية للمجتمع .

والنقطة الأخرى هى أنه رغم تأكيد جولدمان على أن الباحث لا ينطلق من معطيات أولية يفسر بها موضوعه وهو النص الأدبى ، الا أنه يعود ويرى ضرورة فهم الباحث للبنية الكلية للمجتمع التى يفسر بها البنية الداخلية للنص أو رؤية العالم ، وهذا من الجوانب الكانطية فى فكره ، لأن هذه البنية الكلية التى يرد اليها النص هى بمثابة المعطيات الأولية التى تكون بمثابة القوالب الذهنية على حد تعبير كانط - فى تفسير النص الأدبى .

وإذا قارنا نظرية جولدمان بالجهود التى بذلها بيرماشيري فى نظريته حول الانتاج الأدبى ، سنجد نظرية ماشيري أكثر اتساقا من نواح عديدة وهى :

ان مفهوم جولدمان عن الوعي الاجتماعى هو مفهوم هيجلى أكثر منه ماركسى ، لأنه ينظر الى العمل الأدبى باعتباره تعبيرا مباشرا عن هذا الوعي ، الذى يعبر بدوره عن الطبقة الاجتماعية ، ولذلك يبدو منهجه فى بعض الأحيان صياغة آلية لعلاقة البناء الفوقى بالبناء التحتى فى الرواية ، بينما نجد ماشيري يتجاوز هذا حين يتوقف عند ما لا يقوله النص الأدبى ، « بمعنى أنه لا يتوقف على الجوانب المباشرة فيه ، وانما يبحث عن الايديولوجيا من خلال الجوانب الصامتة الدالة ، فمهمة الناقد لديه هو الكشف عن الفجوات وعما هو غير قابل لأن يقال ، وبدلا من أن يكشف الناقد عن وحدة كلية لبنية النص كما يعتقد جولدمان ، فانه يكشف عن صراع المعانى وتعارضها فى داخله » (٥١) .

ولذلك تكمن دلالة العمل الأدبى فى الخلاف بين معانيه الداخلية ، أكثر من الوحدة بينها ، ولذلك فماشيري يختلف مع جولدمان أيضا فى قوله بوجود بنية مركزية للعمل الأدبى ، فليس هناك وجود لمثل هذه البنية

— Pierre Macherey : A Theory of Literary Production, p. 4. (٥١١)

— Ibid., p. 3.

عند ماشيرى ، ان بنية العمل الأدبى غير مركزية ، لأن العمل الأدبى يعتمد على الصراع المستمر بين المعانى ، ومهمة الناقد هو الكشف عن مبدأ الصراع فى معانيه ، وشرح الكيفية التى يعبر بها هذا الصراع عن علاقة الكاتب بالأيديولوجيا .

والمثال الذى يورده ماشيرى فى كتابه نحو « نظرية للانتاج الأدبى » ، وهو رواية ديكنز « دومبى وولده » (Domby and son) ، يبين لنا كيف ينعكس صراع المعانى فى الرواية من خلال صراع الشكل فى العمل الأدبى ، حيث تتعدد اللغات فى تصويره للأحداث ، فتظهر لنا على نحو متبادل اللغة الواقعية ، والنقلات الفجائية واللغة الرعوية ، ولغة التمثيل وغيرها ، ويصل هذا الى ذروته فى مشهد السكة الحديدية ، حيث « تتمزق الرواية على نحو مبهم بين الاستجابات المتناقضة . وكل هذا يعكس لنا تمزق البورجوازية الصغيرة بين الاعجاب التقليدى بالتقدم الصناعى وبين القلق على الآثار المترتبة على هذا » (٥٢) .

ويصل ماشيرى من خلال هذا الى توضيح علاقة الانتاج الأدبى بأنماط الانتاج الأخرى فى المجتمع بشكل يساعده على ادراك العلاقة الجدلية بين الأبنية المختلفة بشكل صحيح .

الفصل الخامس

رؤية نقدية
لرؤية لوكاتش الجمالية

الخاتمة

يعتبر هذا العرض الذي قدمناه من فلسفة لو كاتش الجمالية ، لابد أن نوضح أننا لم نتعرض بشكل تفصيلي لكل أفكار لو كاتش في رؤاه حول الفن والأدب ، وإنما اقتصرنا - في العرض - على الأفكار الكلية والمبادئ العلمية التي تعطينا صورة إجمالية لفكره الجمالي .

ولذا فإن هذا البحث لا يفني عن قراءة لو كاتش ، وإنما يدعو القارئ إلى الرجوع إلى نصوص لو كاتش الأصلية ، والتوقف عند التفاصيل المختلفة لكثير من آرائه التي عرضناها في متن البحث .

والواقع أن هذا البحث يثير أسئلة كثيرة لدى الباحث ، تنبع من طبيعة التطور التاريخي والاجتماعي الذي يحيط بالعملية الإبداعية ، منها على سبيل المثال ، لماذا يختلف أصحاب الاتجاه الواحد في قبول أحد الأعمال الفنية أو رفضها ، رغم أنهم يرجعون في أصولهم النظرية إلى مبادئ رئيسية واحدة ، مثل موقف لو كاتش من أعمال كافكا والرواية الجديدة ، وموقف جولدمان وأرنست فيشر من هذه الأعمال ذاتها ؟ وهل يرجع هذا إلى أن الفكر الجمالي الماركسي لا يبحث في الجمال كمعيار للقيمة وإنما كعلاقة بين الفرد والمجتمع ؟ أم أن هذا يرجع إلى اختلاف الفلاسفة في فهمهم للجدل بشكل عام ، فنجد أرنست فيشر يؤكد على الجوانب الأسطورية في الفن ، بينما يؤكد لو كاتش وجولدمان على الجوانب التاريخية والاجتماعية في الفن ، مع ملاحظة أن كل فيلسوف من أصحاب هذه الاتجاهات يضمن كتاباته بنصوص كثيرة لماركس .

ولكن هذه التساؤلات التي خرج بها الباحث ، قد جعلته يرصد ظاهرة هامة في الفكر الجمالي المعاصر ، وهي أننا نلاحظ أن الفكر الجمالي

المعاصر قد تجاوز البحث في التصورات المجردة للفن ، مثل مفهوم الجميل وطبيعة الفن الخالصة ، ويمكن تحليل ذلك ، بأن الفكر الجمالي قد أصبح يستعين بالتحليلات الاجتماعية والنفسية والتاريخية وهو بصدد توصيف الظاهرة الفنية ، مما جعله يبتعد عن الوصف المجرد للفن والفنان .

ولذلك فقد أصبحت « نظرية الفن بالنسبة لفلسفة الجمال هي بمثابة النظرية العلمية بالنسبة لفلسفة العلوم وكذلك يمكن أن نعد تاريخ الفن بمثابة تاريخ الوعي الجمالي عند الانسان ، أما النظرية الاستطيقية فهي تقدم لنا التحليل الفلسفي لهذا الوعي » (١) .

والواقع أن لوكاتش في رؤيته الجمالية للفن يجسد لنا السمات النوعية التي يتميز بها الفكر الجمالي المعاصر ، ويظهر هذا بشكل واضح في دراسته عن تاريخ الفن وتطوره ، وتطور أشكال الأدب على وجه الخصوص من الملحمة الى الرواية ، وخصائصها النوعية التي تمكس التغيرات التي طرأت على البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع البشرى .

وقد استخلص لوكاتش من دراساته الجمالية حقيقة بسيطة وهي أن الأشكال الفنية هي التي تجسد شكل الحياة الحديثة التي نعيشها ، فلقد عقد مقارنة بين الجوانب الجدلية في الشكل الروائي وبين أنماط الحياة الاقتصادية في المجتمع وتوصل من خلال هذه المقارنة الى أن شكل الرواية هو نفسه شكل البناء الاقتصادي للمجتمع .

والواقع أن هذه الفكرة تستند في أصولها الى علم الجمال الهيجلي الذي رأى في الأشكال الفنية تجسيدات مختلفة للتعبير عن الحقيقة ، وقد استثمر لوكاتش هذه الأبعاد الهيجلية في إقامة منهجه الجمالي كما أوضحنا في أكثر من موضع ، ويظهر هذا بشكل واضح في رؤية هيجل للرواية باعتبارها ملحمة بورجوازية تجسد الحياة الحديثة بكل تناقضاتها ، وتعلوها .

وإذا كان هيجل يتابع تقاليد علم الجمال الكلاسيكي الألماني ، كما يتبدى لدى ليسنج وهردر وشيللر ، بمعنى أنه يناقش المسائل الرئيسية في الفن من خلال قضايا عصره ، ومن خلال فهمه للبناء الاقتصادي للمجتمع الذي يعيش فيه ، فإن لوكاتش قد تابع نفس الطريق ، ولتقى في أعماله بتحليلات عديدة لأفكار جوته وشيللر وليسنج ، وقد ربط أيضا الفن والتاريخ كما فعل هيجل الذي أدرك أن التاريخ ما هو الا نتاج للنشاط

(١) د. أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، المكتبة الثقافية ، العدد ٧٤ ، القاهرة .

الانسانى بشكل عام ، واذا كان هيجل يرى فى الفن « مرحلة » من مراحل تطور الروح ، بحيث نجد موضوع الروح يرتبط لديه بالماضى وليس بالمستقبل ، مما أوصله الى نظريته المشهورة حول « نهاية الفن » ، فنجد لوكاتش يرتبط بين الفن وبين حركة المجتمع المستقبلية بشكل عام ، بحيث نلمس ارتباط موضوع الفن عنده بالكشف عن تناقضات الكل الاجتماعى من أجل المستقبل ، ولعل هذا هو الملمح الماركسى فى فكر لوكاتش الهيجلى ، بحيث يمكننا أن نقول باطمئنان أن الرؤية الجمالية لدى لوكاتش تتبنى كثيرا من المقولات الهيجلية فى المنهج ، ولكنها تختلف معها فى النتيجة . وهذا يحل لنا الاشكال الرئيسى الذى يتعرض له باحث علم الجمال وهو بعضا. تحليل أعمال لوكاتش ، حول التساؤل عن انتمائها لهيجلية أو الماركسية ؟

ورغم أن الباحث يرفض أن يضع الفكر فى تصنيف جاهز يخل بشروط البحث العلمى الموضوعى ، الذى ينفى وجود اطر جاهزة يفسر بها الباحث معطيات بحثه ، لكن يمكن القول أن الجوانب الهيجلية فى فكر لوكاتش هى مبادئ منهجية يهتدى بها لوكاتش فى بحوثه الجمالية والفلسفية ، أما الاشارات الكثيرة التى نلتقى بها فى كتاباته عن الماركسية هى بمثابة تطبيقات أصيلة يستعين بها فى شرح الفكر الجدلى .

ولكن بالطبع لا يمكن اطلاق نعت الهيجلية على أعمال لوكاتش بكل ما تحمل من معنى ، لأن لوكاتش قد بذل مجهودا كبيرا للتخلص من مثالية هيجل ، واضفاء طابع مادى عليها ، ولكنه لم يستطع أن يتخلص من الجوانب الصوفية التى بذرتها فيه قراءاته لكيركجورد ، والتى تظهر لنا فى تركيزه على التشيؤ والاغتراب لتفسير وضع الانسان فى المجتمع المعاصر .

لكن قبل أن نستطرد فى تحليل أعمال لوكاتش ورؤاه بشكل نقدى ، علينا أن نتساءل كيف يمكن نقد لوكاتش .

ومنهجنا فى نقد رؤية لوكاتش الجمالية ، يبدأ بنقد فلسفته العامة ، باعتبارها الاطار الكلى والاساس النظرى لرؤيته الجمالية ، ثم نقد رؤيته فى علم الجمال ونظرية الأدب . والواقع اذا تأملنا الدراسات النقدية التى قدمت عن لوكاتش ، فاننا نتعجب من هذا الكم الهائل من النقد الذى يوجه الى مواقف الرجل السياسية ، ولا يتطرق هذا النقد بشكل مفصل لرؤيته الفلسفية والجمالية ، ولكن نلتقى فى هذه الكتابات بتساؤلات عديدة حول انتماءات لوكاتش السياسية ، وهل ينضوى تحت لواء الستالينية أو اللينينية ووصل الأمر ببعض الباحثين (٢) ، الى تفسير رؤيته الجمالية

(٢) من الباحثين الذين تناولوا أعمال لوكاتش بهذا الشكل زيتا ، وإن سوينجود ، وداجلند سونولت .

من خلال علاقته بستانلين ، وبالتالي فنشروا أعمال لوكاتشن في علم الجمال ونظرية الأدب على أنها « تعبير عن مرحلة الاشتراكية البيروقراطية الستالينية » (٣) .

وليس خافيا أن هذا النقد ينطلق من رؤية تروتسكي للفن ، ولا ينطلق عن تحليل أعمال لوكاتشن والاتجاه السائد فيها ، ولذلك فهي تقع في خطأ منهجي وهو أنها تفصل ممارسات الرجل في الفكر والسياسة عن رؤاه الجمالية ، فكان طبيعيا أن ترى « أن نظرية لوكاتشن في الأدب قد تطورت وتمهجت بالتعارض مع نظرية ثورية وديالكتيكية حقيقية ، (هي نظرية تروتسكي) وأن أعمال لوكاتشن في علم الجمال ، انما تنتمي الى المذهبي العقلاني والنزعة الانتقائية ، أكثر مما تنتمي للماركسية » (٤) .

ولذلك فان رؤيتنا النقدية لأعمال لوكاتشن لابد أن تبدأ بتوضيح الغموض الذي يلف مواقفه السياسية ، لكي نفهم جذور الخلاف بينه وبين الاتجاهات الأخرى .

فقد بدأ الخلاف بين لوكاتشن والاتجاهات الماركسية التقليدية ، حين أصدر لوكاتشن « أطروحات بلوم » ، وهي ورقة عمل سياسية ، تطرح فكرة (دكتاتورية البروليتاريا) جانباً ، وتطمح الى اقامة حكومة ديمقراطية في بلاده « المجر » ، وأكد لوكاتشن في أطروحاته أن تحقيق الاشتراكية مرتبط برغبة الجماهير الحقيقية ، ووقوفها ضد الملكية الخاصة .

ويربط « ليشتهام » بين آراء لوكاتشن السياسية وبين آراء نيكولاي بوخارين (١٨٨٠ - ١٩٣٨) « الذي تحدى حينذاك انغماس ستالين في الارهاب الداخلي ، ومغامراته اليسارية في الخارج » (٥) ، وبالتالي فان موقف لوكاتشن حينذاك الذي وصف باليمينية هو تعبير عن اتجاه سائد بين المثقفين في ذلك الوقت ضد أعمال ستالين وفكره السياسي ، ولعل هذا يفسر لنا خطأ الزعم القائل بالارتباط القوي بين لوكاتشن وستالين ، لأن لوكاتشن في الحقيقة كان مناهضاً لسياسة ستالين ، ويمكن أن نورد كثيراً من النصوص التي تركها لوكاتشن متناثرة في كثير من كتبه تعبر صراحة عن نضاله ضد الستالينية ، بل انه يبين لنا الاخطار التي لحقت بالثقافة نتيجة لسياسة ستالين في كتابه « معنى الواقعية المعاصرة » ، فيرفض

(٣) آن سوليجوود ، وداجلند سونولت : نظرية الأدب لدى لوكاتشن ص ٤٦ .
وهي مقالة في مجلة الانسان والمجتمع الفرنسية ، العدد ٢٦ وترجمها ابراهيم العريش في مجلة العربي .

(٤) المصدر السابق : نفس الموضوع السابق ،

(٥) جورج ليشتهام : لوكاتشن : الترجمة العربية ص ٦٩ .

سيطرة الحزب الشيوعي على الثقافة وتوجيهه إياها من خلال ترويضها للواقعية الاشتراكية ، ويقف مع الواقعية النقدية باعتبارها التمثيل الحقيقي للتراث الانساني العظيم منذ هوميروس حتى الآن (*) .

والواقع أن الخلاف الحقيقي بين لوكاتش والماركسية اللينينية يظهر لنا في كتابه « التاريخ والوعي الطبقي » ، من خلال الدور الكبير الذي يسند لوكاتش للوعي ، فانه يركز على البعد الهيجلي في كتابات ماركس ، وهو بهذا يصطدم بمفهوم انجلز عن الديالكتيك المادي ، وجدل الطبيعة ، ويرى فيهما نزعة وضعية ، بل انه في نفس الوقت يسعى الى التوفيق بين نظرة لينين حول الصفوة أو الطليعة ، وبين رؤيته الخاصة بروزا لوكسمبرج ودور النقابات .

وقد بينا في الفصل الاول من البحث ، ونحن بصدد تحليل المؤثرات الرئيسية التي أثرت على فكر لوكاتش كيف أن الماركسية كمصطلح فلسفي واتجاه سياسي وفكري ، لها معان خاصة لدى لوكاتش ، وهذه المعاني تأتي نتيجة لفهمه الخاص للماركسية باعتبارها امتدادا طبيعيا للاتجاه الهيجلي في الفلسفة الألمانية ، ويظهر هذا بشكل واضح في استخدامه لمصطلح « الوعي » فقد استخدمه في تعريف الايديولوجيا ، لذا فهو يستخدم « الوعي الزائف » لتعريف الطبقة الحاكمة بمفردها ، وفي الوقت نفسه ، يعتبر طبقة البروليتاريا هي الطبقة الوحيدة التي تمتلك « الوعي الحقيقي » ، حتى لو كان هذا الوعي ساذجا ويتطلب ارشادا وتوجيها من قبل الحزب الشيوعي .

ولذلك يمكن تحليل هجوم الحزب الشيوعي السوفيتي (٦) على لوكاتش ، ومعاناته في بلده المجر بعدة أسباب ، من أولها : أن الأساس النظري الذي تقوم عليه فلسفة لوكاتش السياسية هو رفض النظرية الأرثوذكسية الستالينية ، فقد أكد لوكاتش في المقدمة الحديثة لكتابه التاريخ والوعي الطبقي ، « ان النقد الذاتي الذي كتبه في عام ١٩٣٣ بعنوان « طريقى الى ماركس » والذي أنهى فيه الى انكار افكاره السياسية

(*) اشترك لوكاتش في حلقه « بيتوفى » (Pétöfi) التي كانت تنامس افكار ستالين ، وبين الأضرار التي لحقت بالماركسية نتيجة لسياسة ستالين ، وقد بدت هذا بعد موت ستالين في مارس ١٩٥٣ ، إذ بدأ يغير موقف لوكاتش كلية من ستالين ، رغم وقوف لوكاتش مع ستالين بول تمبداً ، إمكانية قيام الاشتراكية في بلد واحد .

انظر الفصل الاول من البحث .
(٦) انظر الموسوعة الفلسفية الروسية ، ترجمة سمير كرم فريد ، دار الطليعة ، بيروت ، حيث أن الموسوعة لم تذكر اسمه صراحة وانما اشارت الى اتجاه المراجعة والتحريفية .

فى التاريخ والوعى الطبقي « قد أتاح له الفرصة ، لكى يقود معارضة ستالين ، من الداخل ، حتى يتسنى له نقد الواقعية الاشتراكية » (٧) ، وثانى هذه الأسباب أن لوكاتش ، رغم اتفاقه مع ستالين فى بعض النقاط — التى أشرنا إليها فيما سبق ، ونحن بصدد تحليل حياة لوكاتش وكتاباته والاتجاهات السائدة فيها ، إلا أنه رفض أن يكون عميلا من عملاء ستالين الثقافيين مثل « جدانوف » على سبيل المثال وفى نفس الوقت لم ينضم للمعارضة التى كان يقودها « تروتسكى » ضد ستالين حتى حينما كان معارضا لأفكار ستالين وسياسته فيما بعد ، ولعل عدم انتماء لوكاتش الى اتجاه سياسى محدد من الاتجاهات الماركسية التى كانت سائدة فى ذلك الوقت ، قد جعل من نفسه موزعا للهجوم من قبل الاتجاهات المختلفة .

والواقع أن التهمة التى ألصقت به ، وهى المراجعة والتحريفية ، يمكن أن يفهم على مستويات مختلفة ، فالحزب الشيوعى السوفيتى ، الذى أطلق التهمة عليه ، كان يلصق هذه التهمة بكل مفكر لا يتبنى بشكل كامل أيديولوجية الحزب الفكرية ، وبالطبع ان لوكاتش قد سبب كثيرا من القلق للحزب الشيوعى السوفيتى حين كان بصدد إعادة تنظيم الأحزاب الاشتراكية فى أوروبا الغربية ، خصوصا ان لوكاتش بدأت دراسته للفكر الماركسى بكتابات نقدية للفكر الماركسى بحثا عن الأصول المنهجية له ، وبالطبع فان هذا المنهج يبدو مناقضا لسياسة الحزب التى تسعى الى توطيد الجوانب العقائدية والأيديولوجية فى الفكر الماركسى .

ولم يكن لوكاتش وحده هو الذى ألصقت به هذه التهمة ، وانما ألصقت أيضا بكثير من المفكرين المعاصرين ، مثل جرامشى ، وجريزادى وغيرهم ، وهذا يعنى أن هذا لم يكن موجها ضد لوكاتش بالتحديد ، وانما ضد أى محاولة فكرية تحاول إعادة النظر فى الفكر الماركسى ، وتدرسه بشكل نقدي .

لكن السؤال الذى يفرض نفسه علينا ، بعد أن درسنا فكر لوكاتش السياسى ، هو : ما موقع أعمال لوكاتش فى فلسفة السياسة الماركسية بشكل عام ؟

يعتقد الباحث أن أعمال لوكاتش تنتمى الى اليسار الهيجلى ، أكثر مما تنتمى الى الجدل المادى الماركسى ، لأن هنالك نقطة جوهرية تكشف لنا الخلاف الأساسى بين لوكاتش والفكر الماركسى ، وهى أن لوكاتش يفرق بين واقع ومجتمع ما بعد الثورة ، بمعنى أنه يضع الثورة باعتبارها مثلا أعلى للواقع وليست امكانية تاريخية كما يرى الجدل الماركسى ، ولذلك

— Lukács : History and Class Consciousness, p. xxxv.

(٧)

فانه يرى المجتمع يتغير وفقا لقوانين العقل الانساني ، وليس وفقا للتطور التاريخي الجدلي . ولذلك أيضا حين نحلل تصوره لقضية التنظيم الثوري وهو الحزب الذي يقود الطبقة العاملة نحو التغيير ، نجده يصيغ تصوره للحزب بصيغة أخلاقية ، وهذا يعنى أن الثورة لديه لا تنأتى كنتيجة لنمو الرأسمالية نفسها ، وانما كمهمة أخلاقية يقوم بها الحزب الشيوعى ، من خلال العلاقة الحية بين الجماهير العاملة والحزب .

وهذا يبين لنا على نحو جلى كيف أن لوكاتش يتخلى عن الجدل بمفهومه المادى فى التنظيم ، ويلجأ الى القوة الأخلاقية كسبيل لتقدم المجتمع الانساني ، ولذلك فهو يكرر لنا فى أعماله أن الحزب الشيوعى هو تعبير عن أخلاق البروليتاريا ورسالتها ، وهو فى هذا متسق مع رؤيته العقلانية وليسست الجدلية بالمعنى المادى ، ولهذا فان تحليل أعماله لوكاتش من خلال الجدل الهيكلى ، يبدو متسقا مع أعماله المتأخرة ، مثل (ماركسية أم وجودية ؟) لأنه فى هذا الكتاب يهاجم الاتجاهات الفلسفية المعاصرة من حيث اختلافها مع العقل ، وليس من حيث اختلافها مع الجدل المادى ، ولهذا فهو لا يقتنع بالمنطق الذى يتأتى مع التطور الثورى للتاريخ ، وانما يؤمن بالتقدم العقلانى للتاريخ ، لكى يهاجم الاتجاهات اللاعقلانية والمدمرة التى تهدد البشرية .

ولهذا فان الأخلاق تكتسب لديه دلالة كبيرة ليس فى رؤيته الفلسفية بشكل عام فحسب ، وانما فى رؤيته الجمالية أيضا ، فاذا كان الوعى الطبقي يتجسد على المستوى الأخلاقى فى الحزب ، فان الوعى الجمالى يتجسد أخلاقيا أيضا فى الكاتب الواقعى النقدى .

وعلى هذا يمكن أن نعتبر لوكاتش هيجليا ، وليس ماركسيا بالمعنى الأرنوذكسى والحرفى لهذه الكلمة ، واعتقد أن لوكاتش مثله مثل كثير من الفلاسفة المعاصرين مثل أدورنو وماركيوز يستخدم الفلسفة الماركسية فى تحليلاته باعتبارها مصدرا رئيسيا من مصادر الفكر المعاصر ، وأحد أبعاد التجربة الانسانية المعاصرة .

والواقع أن الخلاف الشديد الذى أثير حول أفكار لوكاتش السياسية يرجع الى تجربة الرجل السياسية ، واعتقد أن التوقف عند هذا كثيرا يصبح غير ذى معنى ، لأن البحث مثلا فى الأبعاد الماركسية فى فكر جان بول سارتر ، لن تجعلنا ننفى الجوانب الوجودية فى فكره الفلسفى ، فكذلك الأمر بالنسبة لفكر مثل لوكاتش مرتبط بفلسفته الألمانية ، وقضايا عصره التى كانت تمر بأوروبا وببلده المجر الذى ينتمى إليها .

أما اذا أردنا أن نقيم فلسفة لوكاتش فى الوجود والجدل ، فلا بد

أن نتحدث عن ضرورة للطبقات الاجتماعية ، لأنه كما سبق أن أوضحنا أن لوكاتش لا نلتقي لديه بتصورات ومفاهيم مجردة عن الوجود الانساني ، والمنهج الجدلي بشكل منفصل وإنما نلتقي بهذه التصورات من خلال تحليله لطبقة البروليتاريا ودورها في الواقع الاجتماعي ، ولذلك تبدو أعمال لوكاتش ، في النهاية ، وكأنها بحث عن فلسفة للطبقة العاملة أو ميتافيزيقا لها ، ولذلك فحين يعمد لوكاتش الى تحديد ماهية الطبقة الاجتماعية ، فانه يسلم في البداية باعتبارها كلا متعينا ، وهذا الكل لا يمكن ادراكه الا بواسطة الديالكتيك المادى ، الذى يبحث عن الوحدة في الكثرة ، ويدرس بنية هذه الوحدة ، وهذه البنية - لدى لوكاتش - هي الوعى الطبقي ، الذى يرتبط لديه بمستقبل الطبقة تاريخيا ، ويرتبط أيضا بالوظيفة التى تلعبها هذه الطبقة داخل كلية المجتمع الذى تنتمى اليه . وعلى هذا فالكلية هنا ، هي التى تميز الماركسية عن العلم البورجوازي ، وهى تعبير عن المبدأ الثورى في العلوم الانسانية .

والواقع أن الكلية بهذا المعنى ليست شيئا جديدا في تاريخ الفلسفة ، فنحن نلتقي بهذا المصطلح لدى هيغل باعتباره مقصدرا للعلم ، لأنه علينا أن ننظر الى الكلى بوصفه علة ينتج عنها العلم بوصفه معلولا منطقيا لها ، وبالتالي فلا بد أن يكون من الممكن أن نستنبط العالم بالفعل من هذه « العلة » (٨) ، لأن المبدأ الاول للعالم أو المطلق « أو مصدر الأشياء جميعا هو كلى » (٩) .

ويؤكد لوكاتش على هذا المنحنى في تفكيره الهيجلى حين يذهب الى القول بأنه لا توجد في النهاية علوم جزئية منفصلة عن بعضها ، مثل علم القانون ، أو الاقتصاد ، وإنما يوجد علم واحد فحسب ، وهو علم التاريخ الجدلي لتطور المجتمع ككل ، ولكن إضافة لوكاتش الى هذه الأبعاد الهيجلية تتمثل في اضافته أن كلية الأشياء لا يمكن ادراكها ، الا اذا كانت الذات التى تطرحها هي ذات « كلية » ، وهذه النظرة الخاصة بكلية الذات والموضوع تتمثل في الطبقة الاجتماعية وحدها ، وهكذا عمق لوكاتش مفهوم الكلية كما يتبدى عند هيغل بإضافة كلية الذات أيضا ، وليس كلية الموضوع فحسب ، ونتيجة لهذا كان لابد على لوكاتش أن يدرس الوعى ، لكن ليس الوعى الفردى الأني السيكولوجي ، وإنما الوعى الطبقي ، الذى يرتبط بجماعة كلية ، لها ملامح اجتماعية واقتصادية معينة ، هي التى تشكل أنفادها الكلية .

(٨) والتر ستينس : فلسفة هيغل . ترجمة أنام عبد الفتاح امام ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٩٣ .
(٩) نفس المصدر السابق : نفس الموضوع .

أولاً الواقع أننا نلتقي لدى عالم الاجتماع جوردج جورفنتش (١٠) بنقد
لنظرية لوكاتش في الوعي الطبقي ، فيرى أن لوكاتش في الوعي الطبقي ،
فيرى أن لوكاتش من « أنصار الوعي الشامل ، الوعي المطلق ، المستوى
على نفسه ، الأمر الذي يتعارض تماما مع الواقعية التي تتضمنها المادية
الجدلية ، ومع تعريف الطبقة بأنها موضوع كلي » (١١) .

ويمكن أن نلاحظ أن الناقد الذي يحلل أعمال لوكاتش من خلال
الماركسية ، يستطيع أن يجد كثيرا من جوانب النقص والقصور ، ولكن
يمكن تجنب هذا ورؤية إضافة لوكاتش إذا حرصنا على أن ندرس أعمال
لوكاتش من خلال هيكل ، لأن انجاز لوكاتش - فيما يتصل بالبحث عن
العلاقة بين الطبقة الاجتماعية وبين أعمالها الثقافية ، من معرفة وفن وأخلاق
أى بين الطبقة الاجتماعية ونظريتها الى العالم - يتضح لنا فى فكرته
العميقة للوعي الطبقي باعتباره قاعدة اسناد للأعمال الثقافية التي تنتجها
الطبقة ، بمعنى أن الوعي الطبقي لديه يصبح قاعدة اسناد للاستجابات
التي يمكن أن توافق من الوجهة الفعلية ، موقفا نمطيا لطبقة ما فى عملية
الانتاج .

ولوكاتش فى نظريته هذه للوعي الطبقي متأثرا بنظرية الأنماط لدى
ماكس فيبر ، بحيث يمكن من خلال رؤية لوكاتش أن تقابل بين أنماط
الأعمال الثقافية والأيدولوجية ، وبين أنماط الموقف من الانتاج ، وذلك
من خلال الوعي الطبقي .

وبذلك فان لوكاتش قد قدم انجازا لم يستكمله فيما بعد فى دراسة
العلاقات الوظيفية بين الطبقات الاجتماعية وبين المعرفة والأخلاق والفن
والدين واللغة ، وهو ما يطلق عليه الآن علم اجتماع المعرفة .

أما النقطة الأخرى التي تستحق النقد لدى لوكاتش ، فهي اعتباره
الوعي الطبقي مركزا للتحويل التاريخي ، لأن طبقة البروليتاريا بفضل وعيها
الطبقي تصبح الحقيقة الكلية التي تعبر عن الانسانية وتنقذها من الكارثة
التي يمكن أن تؤول اليها ، اذا لم تع رسالتها التاريخية ، والتاريخ سيبطل
لغزا ما لم تحاول البروليتاريا أن تعى دورها ، ويعوقها عن ذلك التشيؤ
فى المجتمع لأرأسمالى ، لأنه يسقط وعيها فى التجزئة والتفتت ، ويعوقها
عن ادراك كلية المجتمع ، وهنا يأتى دور الحزب فى مساعدة الجماهير

.....

(١٠) جوردج جورفنتش : دراسات فى الطبقات الاجتماعية ، ترجمة أحمد رضا ، مراجعة
د. عز الدين فودة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ ، انظر من ص ٨٦ الى ص ٩٥ .
(١١) المصدر السابق ، ص ٩٠ .

العاملة في ازاحة التشيؤ الذى يعوق وعيها ، وهنا نصل الى فكرة الصفوة التى سبق أن أشرنا اليها فى فكر لوكاتش السياسى .

وإذا أردنا أن نتوقف لدى أعمال لوكاتش فى علم الجمال ونظرية الأدب ، فلقد سبق أن توقفنا لدى المفاهيم الرئيسية فى رؤيته الجمالية ، وانتقدنا رؤاه من خلال مقارنته بالاتجاهات الجمالية المعاصرة فى الفصل السابق ، ومن الممكن أن نشير هنا الى الخلاف الرئيسى بين لوكاتش و « التوسير » حول وظيفة الفن ، فىرى لوكاتش فى الأدب ، - بشكل خاص - وعيا مميزا يمكن عبر قراءته اكتشاف التناقضات الجوهرية فى حقبة تاريخية معينة ، بينما « التوسير » يرى أن الواقع الاجتماعى غير محكوم بنوع واحد من التناقضات بل بالعديد منها ، وهو يقسمها الى ثلاثة مستويات : اقتصادى وسياسى وأيدىولوجى ، وكل منها مستقل الى حد معين ، ومحكوم بقوانينه الخاصة ، ويرى « التوسير » أيضا أن التغيير لا يتم نتيجة ما يحدث فى التناقضات الاقتصادية ، ولكن من تطابق التناقضات فى المستويات المختلفة ، أى حين يحدث تناقض أيدىولوجى ويتطابق مع التناقض الاقتصادى والسياسى مكونا تناقضا مركبا فحين ذاك يحدث التعبير .

ووفقا لهذه الرؤية ، فإن « التوسير » يرى أن قراءة الأدب ، كقراءة نص يعكس التناقضات الأساسية ، غير مقبولة ، لأن لكل مستوى تناقضاته الخاصة به ، ولكن يصبح الأدب قوة اجتماعية عندما يتقاطع مع قوى أخرى فى المجتمع .

وقد سبق أن أشرنا الى مثل هذا المعنى ونحن بصدد تحليل أثر لوكاتش فى الفكر المعاصر بشكل عام ، لكن الذى نود أن نتوقف عنده ، هو مجرد تساؤل حول طبيعة الرؤية الجمالية لدى لوكاتش ، فهل قدم لوكاتش منهجا يفسر به العملية الابداعية ، من حيث علاقة الفنان بالعالم ، أو من حيث علاقة الفنان بشريحته الاجتماعية وطبقته ؟

والواقع أن لوكاتش يقدم منهجا عاما يفسر عملية الابداع ، لأنه لا يربط بين أعمال الفنان وطبقته الاجتماعية ، وهو يخالف بهذا مبدأ رئيسيا من المبادئ الأساسية للفكر الماركسى التى تقول بأن الناس هم أفراد فى شرائح وطبقات معينة ، وأن الاختيارات التى يتبعونها إنما تتم وفق إطار الطبقة التى ينتمون اليها ، بينما لوكاتش يصل فى تحليله لأعمال توماس مان بأن قد تجاوز حدود طبقته الاجتماعية ، بفضل رؤيته الانسانية والاشتراكية .

واننا نتساءل كيف يكون هذا ممكنا ، خصوصا ان لوكاتش يرى أن

الفنان فى عملية الابداع يتجاوز الاغتراب والقهر الاجتماعى ، فكيف يتجاوز الاغتراب ؟ وهو فعل ووعى طبقى فى الأساس ، لأنه يرتبط لديه بالتشويؤ وسيادة البضاعة فى المجتمع الرأسمالى . والواقع أن لوكاتش يقع فى مثل هذه التناقضات ، لأن منهجه يحتفظ بأبعاد انسانية وعقلانية وأخلاقية ، بحيث يمكن القول أن رؤية لوكاتش الجمالية أقرب الى المادية الميكانيكية التى سادت فى القرن الثامن عشر ، منها الى المادية الجدلية ، وهو بالطبع يقدم رؤية هيكلية للفن ، لأنه يستبدل مفاهيم هيكل بمفاهيم أخرى تعطى نفس المعنى الذى يقصده هيكل .

وقد سبق أن أشرنا الى مثل هذه الانتقادات التى توجه الى رؤية لوكاتش الجمالية ، ونحن نقوم بتحليلها ، وقد بينا أن رؤاه الجمالية مرتبطة بنظرية الأدب لديه ، ولكن نود أن نشير الى أن أوجه النقص والتناقض فى رؤية لوكاتش الجمالية ، لم تمنع من أن تجعله مؤثرا فى الفكر الجمالى المعاصر لا سيما لدى جولدمان وكثير عن النقاد الماركسيين مثل تيرى ايجلتون ، وماشبرى .

وغتاما يمكن أن نلخص أهم النتائج التي توصلنا إليها خلال هذا البحث في النقاط التالية :

١ - يمكن اعتبار إجمال لوكاتش في علم الجمال امتدادا للفلسفة الهيكلية ، ولكن مصوغا بمقابلة لوكاتش للتأثير بكتابات ماركس وبلينسكي وفلورنسيوسكي ، لأنه يختلف عن كثير من المفكرين الماركسيين المعاصرين في تأكيدهم على أهمية الوعي في التاريخ ، وفي اعتبار الماركسية امتدادا للفلسفة الهيكلية .

٢ - أن الجمال عند لوكاتش هو علاقة بين الفرد والواقع المحيط به ، وليس تصورا مجردا للجمال ، فطبيعة الجمال النوعية لديه تتحدد في كونه وسيلة متطورة مع تطور المعرفة العلمية لدى الإنسان ، التي تطورت من السحر والدين الى الجمال ، ونتيجة لهذه الأبعاد التاريخية والتشخيصية للفن في رؤيته الجمالية ، نجد أنه قدم رؤية موضوعية للفن ، تحاول أن تستوعب التطور التاريخي للإنسان جنبا الى جنب تطور الأشكال الفنية نفسها وإرباطها الجدلي مع تاريخ الإنسانية بشكل عام .

٣ - أن فلسفة الفن عند لوكاتش قد أوضحت لنا الطابع الاجتماعي والمعرفي للفن ، باعتباره وسيلة من وسائل الإدراك النوعي المعرفي للعالم ، وباعتباره أيضا تعبيرا عن المجتمع الذي أنتجه ، ويمكن أن نضيف طابعا وجوديا للفن عند لوكاتش ، لأنه ينظر للفن باعتباره وسيلة لتفتح إمكانات الإنسان الكامنة فيه ، وإظهار طاقاته المبدعة ، فهو يقول لنا أن الفن العظيم يجعل الأعمى يبصر ، والأصم يسمع ،

وبذلك يصبح للفن طابع انطولوجي ووسيلة لكي يدرك الانسان نفسه ويفهم قدراته .

٤ - ان نظرية الوعي الطبقي تحتل لدى لوكاتش مكانا بارزا في فلسفته وتمثل اضافة حقيقية له في الفلسفة المعاصرة ، لأنه جعل من الوعي الطبقي قاعدة اسنادا للاستجابات الفعلية للواقع الاجتماعي والتي تظهر في صورة الأعمال الثقافية من علم ولغة وفن ودين . وبالتالي فهو يعتبر من مؤسسي علم اجتماع المعرفة .

٥ - ان لوكاتش قدم نظرية في الأدب تتمثل في دراساته النقدية العديدة التي قدمها عن أعمال توماس مان ، ودستويوفسكي ، وسولجنستين ، وهذه الأعمال النقدية لا تطرح لنا خطوات اجرائية في النقد مثلما فعل جولدسمان في منهجه النقدي ، وانما تطرح لنا رؤية نظرية للأدب من حيث هو نشاط ابداعي مرتبط بعلاقة مباشرة بالواقع الاجتماعي والتاريخي الذي ينتمي اليه الكاتب أو الأديب .

٦ - ان لوكاتش قد أثر على كثير من الفلاسفة المعاصرين سواء كان بشكله سلبى أو ايجابى ويظهر هذا في الحوار الذي دار بشكل غير مباشر بين أفكار لوكاتش وبريخت والتر بنيامين ، وهاركيوز ، وجولدلمان .

٧ - بالرغم من المناقشات الطويلة التي تثيرها كتابات لوكاتش السياسية والجمالية ، سواء بالرفض أو القبول ، الا أنه يشكل - بأعماله - مصدرا رئيسيا من مصادر الفكر الجمالى المعاصر ، لا سيما في اهتمامه بالشكل الفنى واعتباره ظاهرة اجتماعية ، وبذلك فان دراسته في الشكل قد ساعدت في بلورة هذا المفهوم ، وقد استفادت الماركسية بشكل خاص من هذه الجهود .

٨ - ان لوكاتش تحدث عن التشيؤ والاغتراب في المجتمع الرأسمالى قبل أن تظهر مخطوطات ماركس حول هذا الموضوع - التي نشرت عام ١٩٢٧ - بينما ظهرت كتابات لوكاتش عام ١٩٢٣ - مستلهما في ذلك التراث الهيجلى ، ومعبرا في الوقت نفسه عن لب النظرية الماركسية فيما يختص بموقفها من الانسان ووضعه في المجتمع الرأسمالى المعاصر .

المصادر *

أولا - المصادر الأجنبية :

(أ) من مؤلفات جورج لوكاتش (مترجمة الى اللغة الانجليزية - كتب ومقالات) :

1. Conversations with George Lukacs, edited by T. Pinkus MIT Press. Cambridge, 1975.
2. Goethe and his Age. trans. by R. Anchor. Merlin Press, London, 1979.
3. History and class consciousness. vv. Studies in Marxist Dialectics, trans. by R. Livingstone. Merlin Press, London, 1970. * *
4. Lenin. trans. by N. Jacobs, New Left Books, London, 1970.
5. Marxism and Human Liberation. ed. by E. San Juan, Dell, New York, 1973.
6. Soul and Form. trans. by A. Bostock. The MIT Press, Cambridge, 1980.
7. Solzhenitsyn, trans. by W.D. Graf. Merin Press, London, 1970.
8. The Young Hegel. Studies in the Relations between Dialectics and Economics. trans. by R. Livingstone, MIT Press, Cambridge 1976.

(★) لا تشتمل قوائم المراجع هنا على كل المراجع والمصادر التي ورد ذكرها في حواشي الرسالة .

(★★) لهذا الكتاب ترجمة عربية للدكتور حنا الشاعر صدرت عن دار الأندلس - بيروت ١٩٧٩ ، لأن الترجمة لم تكن موفقة في كثير من المواضع ، فكانت تعطي عكس المعنى المقصود لدى لوكاتش فأنرت للرجوع الى النص الانجليزي .

9. Theory of the Novel. trans. A. Bostock. The MIT Press, Cambridge, 1977.
10. Tactics and Ethics. "Political Writings, 1919-1929". trans. by M. McColgan, ed. R. Livingstone, NLB, London, 1972.
11. Toward the Ontology of Social Being.
Part (1) : Hegel's False and his Genuine Ontology.
trans. by : David Fernbach, Merlin Press, London, 1978.
Part (2) : Marx's Basic Ontological Principles.
trans. by : David Fernbach, Merlin Press, London, 1978.
Part (3) : Labour. trans. by David Fernbach, Merlin Press, London, 1978.
12. Writer and Critic and Other Essays. trans. P.A. Arthur Kahn, Merlin Press, London, 1970.
13. Art and Society : Published in "The New Hungarian Quarterly", Vol. XIII, N. 47, Autumn 1972.
14. The Question of Romanticism : "The New Hungarian Quarterly", Vol. VI, N. 18, Summer 1965.
15. The Philosophy of Art. "The Heidelberg Aesthetics". The New Hungarian Quarterly", Vol. XIII No. 47, Autumn 1972.
16. The Sociology of Modern Drama. trans. Lee Baxandall. From Book : The Theory of Modern Stage. ed. : Eric Bentley, Penguin, 1976.
17. Introduction to a Monograph on Aesthetics : Published in Hungarian Quarterly, Vol. V, N. 14.
18. Letters from Lukacs to Paul Ernst (1911-1926).
Published in New Hungarian Quarterly, Vol. XIII.

(ب) أعمال عن لوكاتش :

1. Arpad Kadarkay : The Lukacs I Know. Published in New Hungarian Quarterly, N. 47, Vol. XIII.
2. Agnes Heller : Lukacs Aesthetics. Published in the New Hungarian Quarterly, Vol. VII, No. 29.

3. Cliff Slaughter : Marxism, Ideology and Literature. London, Macmillan Press, 1980.
4. Istvan Eorsi : Gyorgy Lukàcs, Fanatic of Reality. Published in the New Hungarian Quarterly, Vol. XII, No. 44.
5. Gerald Graff : Lukàcs in American University. The New Hungarian Quarterly, Vol. XIII, No. 47.
6. G. H. R. Parkinson : Georg Lukàcs. London, Routledge & Kegan Paul, 1977.
7. G.H.R. Parkinson, (Ed.) : George Lukacs, the Man, his Works and his Ideas. Avintage Book. New York, 1970.
8. Kiralyfalvi, Bela : The Aesthetics of Gyorgy Lukàcs, Princeton University Press, 1975.
9. Helga Gallas : The part played by George Lukàcs in working out Marxist theory of literature in the league of revolutionary proletarian writers.
trans. by C. Pawling, Bermingham University Working Press, N. 4, Spring 1973.
10. Lucien Goldmann : Lucàcs and Heidegger. trans. by : W.Q. Boelhower, Routledge & Kegan Paul, London, 1977.
11. Lucien Goldmann : The Aesthetics of the Young Lukàcs. Published in the New Hungarian Quarterly, Vol. XIII.
12. Michael Lowy : Lucàcs and Stalinism. New Left Review, N. 41, May-June, 1975.
13. Micheal Ronson : Hegel's Dialectic and its Criticism. Cambridge University Press, 1982.
14. Peter Nagy : Lukàcs and Hungarian Literature. Published in the New Hungarian Quarterly, Vol. XVI. No. 60, Winter 1975.

(ج) أعمال عن علم الجمال والفلسفة المعاصرة :

1. Dane Laing : The Marxist Theory of Art. Humanities Press, New Jersey, 1978.
2. István Mészáros : Marx's Theory of Alienation. Merlin Press, London, 1982.
3. George Bisztray : Marxist Models of Literary Realism.
4. Knox, Israel : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel, Schopenhauer, New Jersey.
5. Goldmann : Towards a Sociology of the Novel. trans. by Alan Sheridan. Tavistock Publications, 1975, pp. 5-17.
6. Lucien Goldmann : The Hidden God. trans. by Philip Thody. Routledge & Kegan Paul.
7. Hodges Wilhelm Dilthey, An Introduction. R. & Kegan Paul, London, 1944.
8. Hannel Arendt : Walter Benjamin : An Introduction and his Works. Aelan and Kurtwolf Book, 1969
9. Stern, P. J. : On Realism. R. & K., London, 1973.
10. Jorge Arrain : The Concept of Ideology. Hutchinson, London, 1980.
11. Mirian Glucksmann : Studies in Structuralism Contemporary and Social Thought. Routledge & Kegan Paul, London, 1974.
12. Ronald Taylor, Aesthetics and Politics. Verso, London, 1980.
13. Pierre Macherey : A Theory of Literary Production. trans. Geoffrey Wall, Routledge & Kegan Paul, London, 1978.

ثانيا : المراجع باللغة العربية :

(١) أعمال لوكاتش المترجمة الى اللغة العربية :

- ١ - توماس مان : ترجمة : كميل قيصر داغر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٧ .
- ٢ - دراسات في الواقعية الأوروبية : ترجمة : أمير اسكندر ، مراجعة : د. عبد الغفار مكاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .
- ٣ - دراسات في الواقعية : ترجمة : نايف بلوز ، منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٢ .
- ٤ - الرواية التاريخية : ترجمة : د. صالح جواد الكاظم ، منشورات وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٧٨ .
- ٥ - الرواية ملحمة بورجوازية : ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩ .
- ٦ - معنى الواقعية المعاصرة (*) : ترجمة : د. أمين العيوطي ، دار المعارف القاهرة ١٩٧١ .
- ٧ - ماركسية أم وجودية : ترجمة جورج طرابيشي ، دار اليقظة العربية للترجمة والنشر ، دمشق ، بدون تاريخ .
- ٨ - الفيلم والشعر : ترجمة : الفاروق عبد العزيز ، مجلة الأقلام العراقية ، تموز ١٩٧٦ .
- ٩ - فريدريك انجلز منظرا للأدب وناقدا أدبيا : ترجمة : جورج طرابيشي مجلة دراسات عربية ، يولية ١٩٨١ ، بيروت .
- ١٠ - هولدرلين شاعر الحزن الرثائي : ترجمة د. ميشيل سليمان ، مجلة الفكر العربي ، العدد العاشر ، بيروت ، شباط ، ١٩٨١ .

(*) استعنت بهذه الترجمة العربية فيما يختص بنص الكتاب . واستعنت بالنص الانجليزي لانه يتضمن المقدمة الحديثة التي كتبها لوكاتش لأعماله ، ولم أجدها في هذه الترجمة .

(ب) مراجع عامة فى الفلسفة وعلم الجمال :

- ١ - أميرة حلمى مطر : الدكتوراة : دراسات فى الفلسفة اليونانية :
« التأمل - الزمان - الوعى الجمالى » دار الثقافة للطباعة
والنشر - القاهرة - ١٩٨٠ .
- ٢ - _____ : فلسفة الجمال ، سلسلة المكتبة الثقافية -
الهيئة العامة للكتاب - العدد ٧٤ ، القاهرة .
- ٣ - برتولد بريخت : « نظرية المسرح الملحمى » ، ترجمة د. جميل
نصيف ، منشورات وزارة الاعلام - بغداد - ١٩٧٣ .
- ٤ - تيرى ايجاتون : الماركسية والنقد الأدبى ، ترجمة د. جابر عصفور
(مخطوط لم ينشر بعد) .
- ٥ - جارودى ، روجيه ، واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ،
مراجعة : فؤاد حداد - دار الكاتب العربى - القاهرة
١٩٦٨ .
- ٦ - _____ : النظرية المادية فى المعرفة ، ترجمة ابراهيم
قريط ، دار دمشق للطبع والنشر - دمشق - بدون
تاريخ .
- ٧ - رينيه وياك « محرر » : دستويوفسكى ، ترجمة نجيب المانع ،
المكتبة العصرية - بيروت - ١٩٦٧ .
- ٨ - دونالد ماكزى : ماكس فيبر ، ترجمة أسامة حامد ، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٥ .
- ٩ - زكريا ابراهيم ، الدكتور : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة
بدون تاريخ .
- ١٠ - _____ : مشكلة الفلسفة - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧١ .
- ١١ - _____ : هيكل ، مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٠ .
- ١٢ - السيد ياسين : التحليل الاجتماعى للأدب ، مكتبة الأنجلو المصرية
القاهرة ١٩٧٠ .
- ١٣ - صلاح فضل ، الدكتور : منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ، الهيئة
المصرية للكتاب - القاهرة ١٩٧٨ .

- ١٤ - صلاح قنصوه ، الدكتور : الموضوعية فى العلوم الإنسانية ، دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٨٠ .
- ١٥ - الطاهر لبيب ، الدكتور : سوسيولوجية الغزل العربى « الشعر العذرى نموذجاً » ترجمة حافظ الجمالى - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨١ .
- ١٦ - عبد الله العروى : مفهوم الادلوجة ، دار الفسارابى ، المغرب ، ١٩٨١ .
- ١٧ - عبد الباسط عبد المعطى ، الدكتور : اتجاهات نظرية فى علم الاجتماع ، سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٨١ .
- ١٨ - عبد العزيز عزت ، الدكتور ، الفن وعلم الاجتماع الجمالى ، طبعة خاصة بالمؤلف - القاهرة ١٩٥٨ .
- ١٩ - عبد المنعم تليمة ، الدكتور : مداخل الى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨ .
- ٢٠ - فؤاد زكريا ، الدكتور ، هربرت ماركيز ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ١٩٧٨ .
- ٢١ - فيشر ، أرنست : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧١ .
- ٢٢ - كارل ماركس : مخطوطات ١٨٤٤ الفلسفية ، ترجمة أحمد مستجير ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٤ .
- ٢٣ - _____ : الأدب والفن فى الاشتراكية ، ترجمة عبد المنعم الحفنى - مكتبة مدبولى - القاهرة ١٩٧٧ .
- ٢٤ - _____ وفريدريك انجلز : الايديولوجية الألمانية ، ترجمة د. فؤاد أيوب ، دار دمشق للطباعة - دمشق ١٩٧٦ .
- ٢٥ - كارل مانهايم : الايديولوجية والطوبائية ، ترجمة د. عبد الجليل الطاهر - مطبعة الارشاد - بغداد ١٩٦٨ .
- ٢٦ - كولنجوود : فكرة التاريخ ، ترجمة محمد بكر خليل ، لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٦٨ .
- ٢٧ - مجاهد عبد المنعم مجاهد : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ط ٢ - القاهرة - ١٩٨٠ .

- ٢٨ - مجاهد عبد المنعم مجاهد : دراسات في علم الجمال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٠ .
- ٢٩ - مجموعة من علماء الجمال السوفييت : مشكلات علم الجمال الحديث (فضايا وآفاق) دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٩ .
- ٣٠ - مجموعة من علماء الجمال السوفييت : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، ترجمة فؤاد مرعي ، دار القارابي - بيروت ١٩٧٨ .
- ٣١ - محمود رجب : الاغتراب ، منشأة المعارف - الاسكندرية .
- ٣٢ - هاويز ، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي جرجس مراجعة د. زكي نجيب محمود ، القاهرة ١٩٦٨ .
- ٣٣ - _____ : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة .
- ٣٤ - هربرت ماركينوز : البعد الجمالي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- ٣٥ - هيغل : فكرة الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- ٣٦ - _____ : فن الشعر ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١ .
- ٣٧ - هنري لوفيفر : المنطق الجدلي ، ترجمة ابراهيم فتحى ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- ٣٨ - ليشتهايم ، جورج : لوكاتش ، ترجمة ماهر كيالى - يوسف شويرى المؤسسة العربية للدراسات - بيروت ١٩٧٥ .
- ٣٩ - والتر ستيتس : فلسفة هيغل : ترجمة د. امام عبد الفتاح امام دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٨٠ .
- ٤٠ - لوسيان جولدسمان : المنهجية في علم الاجتماع الأدبي ، ترجمة مصطفى المسناوي ، دار الحداثة بيروت ، ١٩٨١ .

الفهرس

مقدمة ٧

الفصل الأول

مدخل الى فلسفة جورج لوكاتش

- تمهيد ١٩
- ١ - حياته وعصره ٢٠
- ٢ - تطوره الفلسفى والجمالى ٣٢
- (أ) مرحلة النقد الأدبى ٣٢
- (ب) الماركسية والهيكلية ٣٦
- (ج) تاريخ الفلسفة ٣٨
- (د) النظرية الجمالية ٤١

الجوانب الاستمولوجية والانطولوجية لرؤية لوكاتش الجمالية

- تمهيد ٤٥
- أولا : الكلية كمقولة أبستمولوجية ٤٧
- ١ - الجانب المنهجى للكلية ٤٧
- ٢ - الطابع الجدلى للكلية ٥٣
- ثانيا : الوعى الطبقي ٦١
- مفهوم الوعى الطبقي وأنواعه ٦١
- ثالثا : التشيؤ كمقولة انطولوجية ٧٦
- ١ - التشيؤ ومعنى البضاعة ٧٦
- ٢ - التشيؤ والكلية ٨٣
- تعقيب ٨٦

الفصل الثاني

القضايا والمفاهيم الأساسية في علم الجمال عند لوكاتش

٩٣	تمهيد
٩٧	١ - الطبيعة النوعية لعلم الجمال
١٠٥	٢ - مفهوم الجميل لدى لوكاتش
١١١	٣ - الانعكاس في العمل الفني
١٢٠	٤ - الشكل والمضمون في العمل الفني
١٢٨	٥ - وظيفة الفن
١٣٦	٦ - تعقيب
١٣٩	٧ - الكلية في الفن
١٥٠	٨ - نظرية النمط
١٦١	٩ - التاريخية كمقولة جمالية
١٧٠	١٠ - الواقعية
١٨٠	١١ - تعقيب

الفصل الثالث

الأصول الاستيعابية لنظرية الرواية

١٨٧	تمهيد
١٨٧	١ - لوكاتش والنقد الأدبي
٢٠٦	٢ - الرواية والملحمة
٢١٨	٣ - الرواية التاريخية

الفصل الرابع

لوكاتش والفكر الجمالي المعاصر

٢٢٩	تمهيد
٢٣١	١ - لوكاتش والفكر الجمالي المعاصر
٢٤٢	٢ - لوكاتش وهربرت ماركيوز
٢٤٩	٣ - لوكاتش ولوسيان جولدمان

الفصل الخامس

٢٧٥	رؤية نقدية لرؤية لوكاتش الجمالية
٢٨٩	المصادر
٢٨٩	المراجع الأجنبية
٢٩٣	المراجع العربية

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩١/٩٤٤٤

ISBN — 977 — 01 — 2647 — 0

يكشف هذا الكتاب عن الرؤية الجمالية لدى أبرز علماء
الجمال المعاصرين ، وهو الفيلسوف المجرى جورج لوكاتش
(١٨٨٥ - ١٩٧١) التي تعد نظريته في علم الجمال ونظرية
الرواية هي إرهابات لكثير من التيارات والاتجاهات المعاصرة
في علم الجمال الأدبي ، لا سيما لدى جولدمان ، وأدورنو ،
وهيبرماز ، وميكل ، وميكل دوفرين ، وباختين . وتنبع أهمية
هذا الكتاب في الكشف عن الأسس المعرفية والوجودية للنظرية
الجمالية ، وهو بالتالي يؤسس بهذا اتجاهها في حياتنا الثقافية
يسعى للكشف عن فلسفة للنقد ، بمعنى البحث عن الأصول
المعرفية والأنطولوجية للأدوات الإجرائية التي تستخدم في
النقد الأدبي ، وبالتالي يكشف عن أيديولوجيتها وموقفها من
قضايا الواقع الثقافي .

Bibliotheca Alexandrina



0396380

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٥٠٠ قرش